UGO OJETTI

IN ITALIA, L'ARTE HA DA ESSERE ITALIANA?

A. MONDADORI · EDITORE

INDICE

L'ARTE E LA STORIA

L'ARTE E LA CRONACA

PREFAZIONE

PRIMA di tutto bisogna definire che cos'è l'arte italiana. Nemmeno in questi anni di guerra sterminata e sterminatrice, con tante nazioni tese ad affermare e a confermare nel rischio della morte i caratteri della propria civiltà e a volere su questi caratteri rimodellare il mondo, in Italia s'è trovata, per l'arte italiana, concordia. La colpa è, s'intende, di quelli che non accettano le idee degli avversari e non proclamano che la pittura o l'architettura dei tali e tali è non solo la quintessenza dell'italianità ma, se non sei cieco o, peggio, se non vuoi essere cieco, la piú bella pittura e architettura del mondo di oggi, di domani e di dopodomani. E se pel fumo delle cannonate e la rabbia dell'odio, ancora i nemici non l'ammettono, presto lo ammetteranno e lo confesseranno, magari nel trattato di pace. La rampogna dell'Ariosto: « Dormi Italia imbriaca e non ti pesa - ch'ora di questa gente, ora di quella - che già serva ti fu, sei fatta ancella? » accende i due campi, e quelli dicono che ubbriachi siamo noi e noi si sostiene che le traveggole ce l'hanno loro. Cosí da una fazione o dall'altra tutta la nostra capacità di arte è messa in dubbio e si può dubitare che, davanti ai nemici e purtroppo anche agli amici, questo sia di questi tempi uno spettacolo edificante.

La disputa sale dalla cronaca alla critica e alla filosofia, anzi alla storia. Un dipinto italiano deve avere un soggetto, anzi un contenuto, e attuale, come nel concorso di Cremona, o basta che abbia doti puramente artistiche, composizione, forma, colore, chiaroscuro, come nel concorso di Bergamo? Un'architettura italiana deve rappresentare la nuova civiltà pratica, razionale, meccanica, badando solo ai bisogni fondamentali della vita individuale e liberandosi dalla cosí detta estetica architettonica? Anche l'arte, compresa la poesia e la musica, è evoluzione, cioè novità; ma prima di tutto continuità. Dove s'ha da porre l'accento? Sulla continuità o sulla novità? Noi siamo per la continuità, che non è stata mai, né in Italia né altrove, scolastica immobilità, come si può vedere dal Rinascimento, da Brunellesco cioè, per appoggiarci a due giganti, e da Donatello, fedeli degli antichi. La stessa arte romanica viene, come dice l'aggettivo, da Roma; e il pensiero che Dante abbia veduto Roma già dentro Firenze rivivere nelle chiese romaniche di San Miniato al Monte, del Battistero, dei Santi Apostoli, e cosí nel duomo di Pisa e in San Zeno di Verona, e che l'ultimo addio alla Toscana Dante l'abbia dato inginocchiandosi a pregare nella chiesa romanica di San Godenzo a pochi passi, allora, dal confine, questo pensiero spiega l'animo e la fede politica e la potenza dell'arte di lui meglio di molti commenti.

Dunque tra le doti che hanno dato all'arte italiana gloria e ammirazione durevole e universale

annotiamo queste due: la romanità e la continuità. Diciamo romanità e non classicità perché questa seconda parola comprende l'arte greca e il suo soprumano idealismo nel cui fulgore abbagliante adesso si rifugiano i deformatori, per incapacità e comodità, del vero, come sette secoli fa a Pistoia si rifugiò nell'ombra il

ladro alla sagrestia de' belli arredi.

L'arte romana, specie l'arte figurativa e decorativa, si ricollega invece all'arte ellenistica e alla sua mossa e commossa umanità.

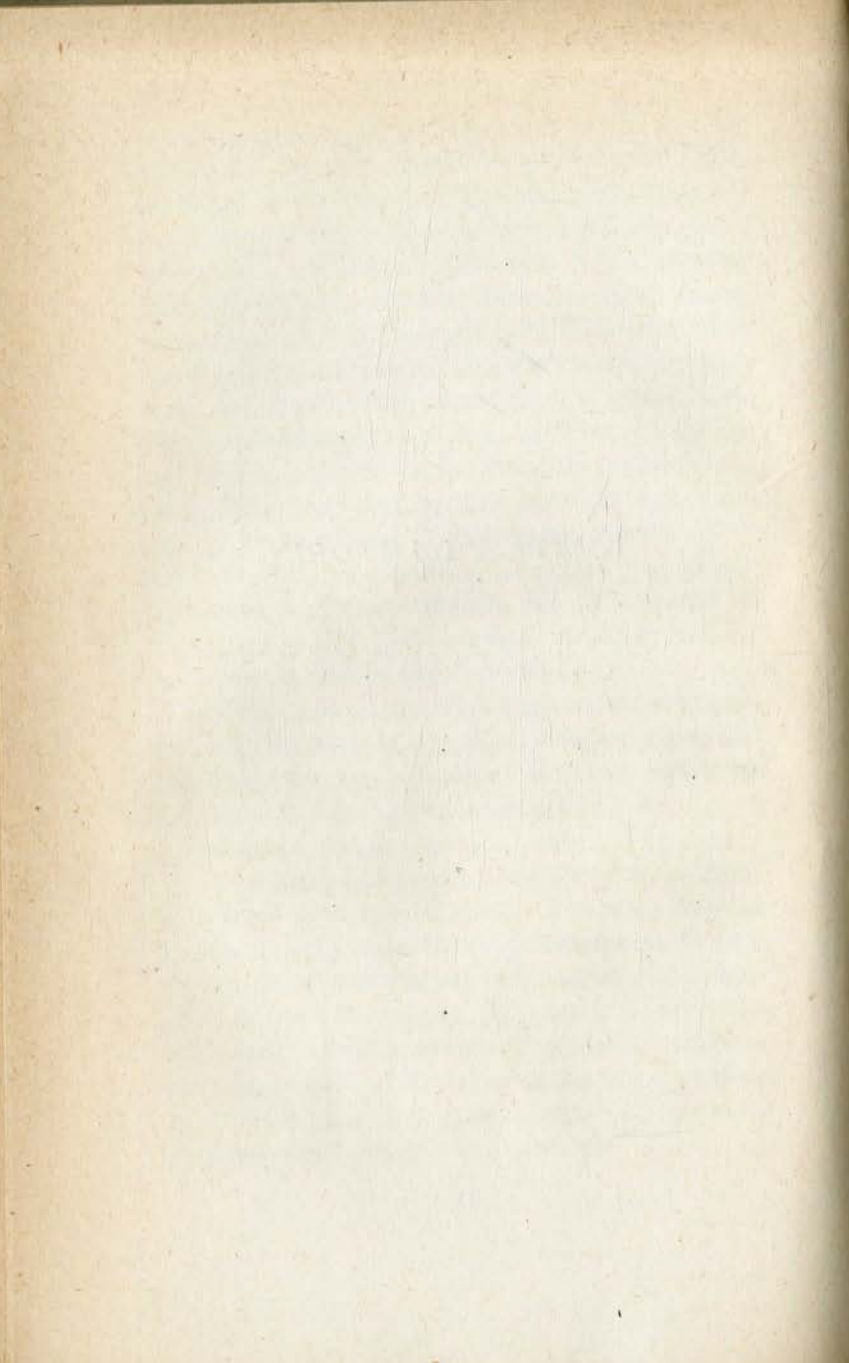
Romanità, continuità, umanità. E chi non sa disegnare costruire dipingere un corpo e un volto, non è un artista italiano. Potrà essere moderno, cioè alla moda, ma italiano non è, nemmeno se un gerarca lo proclama italiano e suggella l'equivoco con una nomina, con una compera, o con un premio. Basta lasciare passare il tempo, un poco di tempo. L'arte italiana è fatta di tempo. È l'arte che dura. Le quali massime o, se lo permettete, sentenze le ho scritte stampate, dette, ripetute tante volte in tanti anni che a me ormai sembrano assiomi o, come diceva il Vico, degnità: proposizioni, ammesse universalmente senza contrasto. Me le hanno negate, è vero, e confutate ma, che sieno stati dimenticati i confutatori o le confutazioni, quelli assiomi dopo poco sono sempre tornati in luce, anzi hanno fatto luce quanto prima e piú di prima.

Del resto adesso ne abbiamo in casa nostra l'en-

nesima prova tangibile. Trascrivo dal libro d'un fedelissimo della Dalmazia, Luigi Federzoni, queste righe scritte quando ogni speranza sembrava perduta: « Il segno piú incisivo e piú eloquente della civiltà tradizionale dalmatica è dato dai monumenti dell'arte, che non ritrovano alcun riscontro analogo oltre la muraglia delle Dinariche, mentre il genio autoctono di Giorgio Orsini, dei Laurana, dell'Alessi, degli autori degli stupendi capolavori architettonici e plastici di Sebenico, di Zara e di Traú, rispecchiano come una manifestazione perfettamente simultanea e parallela, anzi identica, le creazioni del Rinascimento italiano. È in ciò la rivelazione massima, innegabile per chiunque non sia affatto sordo alla vita dello spirito, la prova miracolosa della assoluta unità, in Italia e in Dalmazia, del genio nazionale. »

Né Federzoni ha nominato Spalato e il suo gran Palazzo romano e le rigogliose sculture romaniche perché a mostrare la bellezza dei frutti rinascenti era superfluo indicare la comune semente.

Piuttosto è inutile indicare proprio a Spalato lo scatolone 1940 del palazzo jugoslavo della Banovina, tra il turchino del mare e il verde del monte Mariano: nella sola facciata centoquaranta finestre quadrate, tutte uguali tutte uguali, in cinque piani, a ventotto finestre per piano: il vero modello della tombola novecentesca che, secondo taluni apostoli affiochiti dal tanto inveire e predicare, è il solo stile che può redimere l'Italia dalle vergogne neoclassiche e ottocentesche.

L'ARTE E LA STORIA

SAN PIETRO E I BORGHI

Roma, 1936-37

S'È fatto bene o s'è fatto male ad abbattere finalmente la cosí detta spina tra Borgo Vecchio e Borgo Nuovo, cioè il lungo triangolo di case e casupole, col vertice in piazza Pia sul fianco di Castel Sant'Angelo e la base su piazza Rusticucci, che è come dire su piazza San Pietro?

Che ad abbatterla si sia pensato da secoli e che s'abbia un fascio di piani e disegni con firme illustri e che solo la mancanza d'energia o di danaro abbia finora ritardato l'opera, questo è un argomento da poco, perché tanto esitare può anche venire dal peso delle ragioni contrarie e dalla difficoltà d'una soluzione netta e degna. S'è nel cuore di Roma, davanti alla basilica piú venerata e piú illustre del mondo, a una cupola sovrana, a una piazza, per maestà e armonia, romanissima e senza confronti. O s'è sicuri dell'esito, o l'impresa è da abbandonare. Ebbene, conoscendo i luoghi da quando sono nato, casa per casa, e il progetto degli architetti Piacentini e Spaccarelli in ogni particolare, e avendolo confrontato col vero da Castel Sant'Angelo, oserei dire, muro per muro, da un lato il bianco plastico ormai approvato dal Duce e benedetto dal Pontefice, e dall'altro lato, fuori

della finestra, la veduta reale dei Borghi via via fino alla Cupola e agli orti vaticani e al cielo, mi sembra che non si possa piú dubitare che era necessario demolire la spina, e che sarà necessario alzare a un dato punto un portico o due avancorpi i quali da lontano limitino alla Cupola michelangiolesca e alla parte centrale della facciata la visione della basilica, e permettano la veduta della piazza, - facciata, gradinata, portico, fontane, obelisco, - sino al momento in cui l'occhio possa abbracciarla tutta insieme. Il beneficio sarà artistico, urbanistico, religioso, morale, igienico e via dicendo.

Proprio nessun dubbio? Nei particolari, sí, ancora parecchi dubbi, ma non piú di quelli che sono rimasti, dopo mesi e mesi di studi, misure, disegni e prospettive, nella stessa mente e, data la storica gravità dell'impresa, nel cuore di Marcello Piacentini e di Attilio Spaccarelli. Ma per quanto importanti sieno questi dubbi, si tratta ormai di particolari, dopo avere ben stabilito che s'è fatto bene a demolire la spina.

Perché il nuovo portico o i due avancorpi attraverso la nuova via della Conciliazione devono sorgere proprio pochi metri piú indietro della casa ch'era in fondo alla piazza Rusticucci? Il Bernini non aveva una volta pensato questo portico di chiusura, senza demolire la spina, proprio tra le due testate del portico da lui costruito e della loro stessa altezza cosí da compierne l'ovale? E Carlo Fontana, invece, non lo aveva immaginato molto

piú indietro, addirittura a piazza Scossacavalli? Si conoscono disegni suoi che adesso hanno fatto il giro di giornali e riviste e che recano questi prudenti titoli: « Pianta del Vaticano con l'embrione di quello che si propone da farsi ». « Prospetto del campanile e portici in faccia al tempio d'aggiongersi ». E poi si trovano disegni del Valadier, del Camporesi, dello Stern, del Morelli, del Busiri. Ma chi guardi la piazza dalla scalinata di San Pietro s'avvede súbito dell'altra ragione, oltre a quella prospettica, per cui il nuovo portico va collocato lí, in fondo, o quasi, alla piazza Rusticucci. Se da lassú infatti verso sinistra le case sul Borgo Nuovo si vedono allineate in modo da venire presso a poco a toccare la testata del portico berniniano (allineamento dovuto ad Alessandro sesto e inaugurato il 24 decembre 1499, e il Bernini attestò lí il suo portico il 28 d'agosto 1657) verso destra invece le case sul Borgo Vecchio sporgono malamente sulla piazza, molto piú avanti del principio di quel portico. A tagliare via tutto questo dente e a tentare cosí di raddrizzare anche questo lato del triangolo, s'andrebbe a demolire su piazza Scossacavalli una buona parte del palazzo quattrocentesco dei Penitenzieri che deve restare intangibile. Il nuovo portico nasconderà appunto la sporgenza di questo palazzo sul lato meridionale della via Papale. Per quanto abbandonato e, nei cortili e su Borgo Santo Spirito, deturpato, il palazzo dei Penitenzieri non solo non deve essere toccato perché ha soffitti tra i piú squisiti, di quel

secolo, a Roma, e affreschi forse del Pinturicchio, ma deve anzi essere liberato e restaurato, come appunto pensano di fare Piacentini e Spaccarelli. Esso, e il palazzo Torlonia sulla stessa piazza, compiuto nel 1504, d'un'architettura simile a quella del palazzo della Cancelleria, e la chiesa di Santa Maria in Traspontina con la facciata del Mascherino eretta sugli ultimi del '500, sono su questi due Borghi le tre sole fabbriche da rispettare a ogni costo. Vi sono anche il palazzetto Cesi e, sul posto d'una casa costruita da Bramante per Raffaello, il palazzo dei Convertendi col suo robusto bugnato. I due architetti si propongono di ricostruirli, e di riadoperare il bel pietrame di questo dei Convertendi in un palazzo nuovo súbito dopo il palazzo Torlonia, nel luogo di alcune casette da demolire, ponendogli al centro il grande balcone con due colonne e un timpano attribuito, non so perché, a Baldassare Peruzzi. Opera lecita.

Infatti proprio sulle case o casamenti o palazzi da alzare o da rialzare sui lati della nuova strada bisognerà andare cauti. Nella grandiosa e pratica soluzione proposta da Piacentini e da Spaccarelli per prolungare di là dal Tevere il corso Vittorio Emanuele verso Porta Castello perché vada comodamente a raggiungere in Prati il viale Angelico e il viale Mazzini, si vedono su un quadrivio quattro fabbriche scantonate con pilastri e cornici gagliarde e, dentro queste scantonature, quattro arconi dai quali precipita in tre salti uno stroscio d'acqua: spettacolo tanto proprio dell'Urbe che già

chi ha veduto il progetto chiama quell'incrocio le Quattro Fontane. Marcello Piacentini insomma qui sotto San Pietro s'è sentito in obbligo di rinunciare all'ostracismo oggi dato ad archi e a colonne soltanto perché « *sunt idola antiquorum* » come affermò papa Adriano sesto quando vide il Laocoonte e gli voltò le spalle. Ma papa Adriano era fiammingo, e Piacentini è romano. E nel grande plastico neppur uno si vede di quei piatti casamenti a tavola pitagorica o a binari, cari all'Internazionale architettonica da Mosca a Nuova York, da Ancàra a Camberra. Ma un altro grave problema s'ha da considerare, il problema cioè della facciata della Basilica, e s'ha da ricordare come è nata questa facciata troppo lunga.

Quando fu abbandonata l'idea di Bramante e di Michelangiolo, che la Basilica fosse a croce greca coi quattro bracci uguali, e quando fu ordinato al Maderno d'allungare la navata grande e le due minori e di condurre la Basilica alla forma di croce latina come oggi è, dalla piazza la cupola non si vide piú che in parte. Anzi, per non nasconderla interamente, il Maderno dovette mantenere la facciata piú bassa che poté, in un ordine solo, sotto un breve attico. La compí tra il 1607 e il 1614. Per dare un poco di snellezza e di slancio a questa muraglia ricca ma nana, pensò d'erigerle alle estremità due campanili; ma le fondazioni del campanile sul lato di mezzodí súbito cedettero, e dei campanili non si parlò piú per una ventina d'anni. Nel 1637 l'idea, logica anche se non pra-

tica, fu ripresa dal Bernini, sempre dal lato di mezzodí, e súbito ripresero anche i cedimenti del terreno, anzi le lesioni della facciata, e nel 1646 i due piani che già apparivano fuori terra, furono abbattuti.

Il Bernini allora, per diminuire all'occhio l'eternità di quel prospetto, immaginò un altro rimedio quando disegnò il portico. Fece che la distanza tra le due estremità del suo colonnato dalla parte della basilica fosse minore della lunghezza della facciata stessa; che cioè i due corridoi con le pareti piene, a destra e a sinistra della chiesa, fossero divergenti: i manichi d'una tanaglia le cui bocche rotonde sono il portico.

Per questo ci sembrano da studiare meglio le due fabbriche a tre piani che su piazza Rusticucci andranno a serrare il portico nuovo, e avranno anch'esse a terreno portici architravati, per botteghe d'arredi, libri, immagini e ricordi sacri, e placidi caffè e trattorie per pellegrini (ve n'è anche adesso di ghiotte, all'ombra del colonnato, e d'estate la sera tra un sorso e l'altro s'ode il canto delle fontane sulla piazza deserta). Questi due portici minori sono stati immaginati a pilastri, e ha bene osservato Cipriano Oppo che il confronto tra la misura di questi pilastri e quella delle grandi colonne vicine potrà riuscire pericoloso. Il terreno lí costerà oro e diamanti, ma istituti pii, conventi e congregazioni se lo contenderanno. Anche il cornicione del nuovo e doppio portico resterà nudo come si vede nel plastico? I due architetti cono-

scono troppo bene l'arte loro per pensare di ripetere là sopra la balaustrata continua e le statue che coronano i portici del Bernini.

Con la via della Conciliazione a lati paralleli, e con un avancorpo su ciascuno degli ultimi due edifici, Piacentini e Spaccarelli riprendono e attuano il proposito del Bernini per migliorare la prospettiva della Basilica. Ecco infatti i vantaggi del progetto che è stato approvato dal Duce: che cioè si eseguirà.

Uno: chi viene dalla Mole Adriana, fin quasi all'altezza del palazzo Torlonia scoprirà l'intera cupola con tutto il tamburo. Due: del prospetto della Basilica vedrà soltanto la parte centrale col timpano, le quattro colonne che lo reggono, le due porte minori, strette ciascuna fra altre due colonne, e le due chiuse nicchie fino al primo pilastro: presso a poco cioè la facciata pensata da Michelangiolo. I due arconi seguenti, aperti e neri, sormontati dagli orologi del Valadier, sono un'aggiunta rimasta superflua perché nell'idea del Maderno, tra il 1607 e il 1614, dove sono gli orologi dovevano sorgere invece due campanili che serrassero il prospetto troppo lungo e nano e gli dessero slancio. Ma, come ho detto, le fondazioni del campanile sul lato di mezzodí súbito cedettero, e per piú anni non se ne parlò piú. Il decreto con cui la Congregazione della fabbrica di San Pietro affidò a Gianlorenzo Bernini l'invenzione del grande Portico fu del 1656, quando egli aveva cinquantotto anni. Nel 1665 già s'alzavano

sul colonnato le statue e gli stemmi. Terzo vantaggio: sul Borgo Vecchio il palazzo Cesi costruito súbito dopo piazza Rusticucci, da Martino Longhi pel cardinale Armellini, modello di signorile e solida semplicità, resterà in piedi. Del resto la cupola là davanti è un esempio non solo di romanità ma anche di quanto valga, pure nel costruire, la volontà d'un uomo, e d'un uomo solo. Quando Michelangiolo morí nel 1564, la costruzione della cupola era giunta al tamburo. Su quell'altezza dolcemente ci si addormentò. Nel 1585 fu eletto Papa Sisto quinto. Questi, insofferente di dubbi e d'indugi, chiamò a voltar la cupola Giacomo della Porta con ordini perentorii, ripetendo la frase che gli era cara: « molte altre opere grandi gli restavano da fare ». I lavori cosí ricominciarono il 22 decembre 1588. Il 21 maggio del 1590, in diciassette mesi, l'opera immensa, unica al mondo, era finita; e l'avviso ufficiale fu, senza complimenti, questo: « A sua perpetua gloria e a vergogna dei suoi predecessori il nostro santo Papa Sisto quinto ha terminato il voltamento della cupola di San Pietro ». Il vecchio pontefice se la rimirava felice dal palazzo del Quirinale.

Agl'Italiani di questi anni non è necessario suggerire confronti.

SUL SEPOLCRO D'AUGUSTO

A Roma tra il Corso e il Tevere, tra la chiesa di San Carlo e via della Frezza, tutto, case e palazzi, è demolito. Resta, mozzo e scabro, l'anello che fanno le due muraglie concentriche del mausoleo d'Augusto. Negli ultimi anni si chiamava Augusteo, e nella grande sala rotonda, coperta e decorata con un cattivo gusto esile e scomodo, di quando anche la vita della donna era strizzata a vita di vespa, si sono dati dal 1907 concerti lodati e spesso ottimi. A entrarvi da Ripetta sembrava di penetrare in una fortezza dentro alti cunicoli, tra muraglie enormi, su ponti di legno, e quando ci s'avvicinava alla sala e da una bussola socchiusa si udivano i violini gemere e i contrabassi singhiozzare, a non sapere ci si poteva immaginare d'essere sulla soglia d'uno stanzone di tortura. Quando ero ragazzo, l'Augusteo si chiamava Corea, da un marchese Correa che nel Settecento aveva in quel campo circolare piantato un suo orto come tanti ve n'erano da lí verso il Pincio, tra fiume e Flaminia; e vi davano spettacolo circhi equestri e pagliacci e forzatori e funamboli. Prima dei funamboli e dei cavalli ammaestrati, vi s'erano vedute per quasi un secolo corride di bufali, con

questo di bello, mi raccontavano i vecchi, al confronto della Spagna che al bufalo si incollavano sulle corna razzi, petardi e bengali, e i giostratori vi appiccavano il fuoco, e la bestia impazzava, e il fumo e l'odor della polvere e le grida mettevano nelle gole tanta sete che alla fine anche un monsignore, sia detto con rispetto, avrebbe chiesto un litro di Frascati, asciutto.

Palchi, poltrone, sedie, gradinate, palcoscenico, camerini, lampadari, tutto è scomparso. Qualcuno lo rimpiangerà almeno fino a quando i concerti romani saranno dati nel teatro Adriano, cioè fino a quando si costruirà e s'aprirà una nuova sala per concerti o uditorio (molti già lo chiamano Auditorium perché esistono a Cicago un vecchio teatro e un vecchio albergo con questo nome latino il quale ha laggiú un suono inatteso e solenne). Ma non lo rimpiangeremo noi perché l'offesa a quel luogo sacro, anche quando era stato nel medievo adoperato e attrezzato dai Colonna a fortilizio, era stata minore di quando sul sepolcro d'Augusto, anche se vuoto, ci si mise a correre e a saltare. Lo stesso bruciamento là in mezzo del grosso cadavere di Cola di Rienzo nel 1354, dopo che per due dí e una notte esso era stato esposto, la testa ingiú, a San Marcello, sforacchiato da cento colpi e alla fine strascinato nella polvere attraverso tutto il Campo Marzio, tanto fu tragico, dopo le sterminate speranze, da assumere nell'orrore un che di fatale. Narra con una prosa maschia e irta l'anonimo che vide il ludibrio: « In

quello fuoco de cardi fo messo. Era grasso e per sua molta grassezza ardea volentieri. Stavano là li Judei fortemente affaccennati, attizzavano li cardi perché ardesse. Cosí quello corpo fo arzo e fo redutto in polvere, non ne rimase cica. » Essere incenerito sulla tomba d'Augusto avrebbe inorgoglito Cola, anche se Cola considerava Augusto il primo dei tiranni.

Ormai, da quando le orde d'Alarico avevano cominciato a sconvolgere là dentro urne e sarcofaghi, nemmeno dei resti d'Augusto e dei suoi rimaneva briciola. V'era stato sepolto Augusto, e prima di lui la sorella Ottavia e il nipote Marcello (non è di Marcello che Augusto conservava l'immagine nella sua camera e, ogni volta che entrava, la baciava?) e il figliastro Druso, e Agrippa, e Gaio e Lucio Cesare figli di Agrippa; e, dopo Augusto, la moglie Livia, la bella rigida e cauta Livia che visse fino a ottantasette anni, e Germanico il vincitore d'Arminio, e Druso figlio di Tiberio, e lo stesso Tiberio, e Agrippina e Claudio e Poppea, e poi Nerva. A guardare nella vasta spianata delle case abbattute l'anello dei due muri ormai nudi e rozzi, alti appena quattordici metri, ci si può immaginare, meglio d'un anno fa, ciò che doveva essere il Mausoleo come lo descrisse Strabone: il grande tumulo o monticolo conico, di terra, piantato d'alberi sempreverdi sopra l'alto tamburo di marmo, presso il Tevere, e in vetta la statua dorata di Cesare Augusto e attorno, fino ai colli, boschi con ampi viali e piú in alto del fulgido Augusto sol-

tanto il cielo e le bianche e gonfie nuvole di Roma sulle quali fin d'allora pei poeti e pei pittori s'adagiavano belle e benigne le divinità.

Il fondatore dell'Impero era un conservatore, e la forma circolare della sua tomba simboleggiava ancora, nel 28 avanti Cristo, la forma rituale dell'antica urna cineraria degl'italici; e sotto un tumulo simile erano stati sepolti i resti dei re di Roma. La tomba dei Flavi sul Quirinale e la Mole Adriana seguirono l'esempio augusto, pure arrecando, nelle strutture, nelle sculture e nelle urne forme nuove e nuovi caratteri, ché continuità non è immobilità. L'ingresso al Mausoleo era da mezzogiorno, cioè verso la chiesa di San Rocco, tra due obelischi: uno quello che adesso è sulla piazza del Quirinale, l'altro quello che è ritto dietro l'abside di Santa Maria Maggiore.

Di questo grande spazio, quasi centomila metri quadrati, liberato nel cuore di Roma, già sappiamo come verrà scompartito e come vi si giungerà da Ripetta e dal Corso, da via Tomacelli e dalla via Vittoria allargata e prolungata di là dal Babuino per ricongiungerla alle nuove vie sulle pendici del Pincio. Il modo con cui s'è pensato d'inquadrare e di far trionfare l'abside e la cupola di San Carlo, il duplice arco con cui si riunirà su Ripetta la chiesa di San Rocco e quella di San Gerolamo degl'Illirici, sono modelli di un'arte da secoli italiana, adesso chiamata urbanistica. Chi ha esaminato il progetto sul luogo, una fase dopo l'altra, è stato il Duce stesso, che sente piú di chiunque

la santità di quei ruderi, ed è stato lui una mattina a ordinare che dal Mausoleo d'Augusto, abbattendo il paravento di due casamenti nuovi a ponente di via Ripetta, si torni a rivedere il Tevere: l'immagine del fluire dei secoli davanti al punto fermo d'un nome e d'un'idea immortale.

Ma tra poco sulla nuova grande piazza intorno a quello che resta del Mausoleo si dovrà cominciare a ricostruire, e forse è bene definire prima alcuni dubbi e alcune proposte.

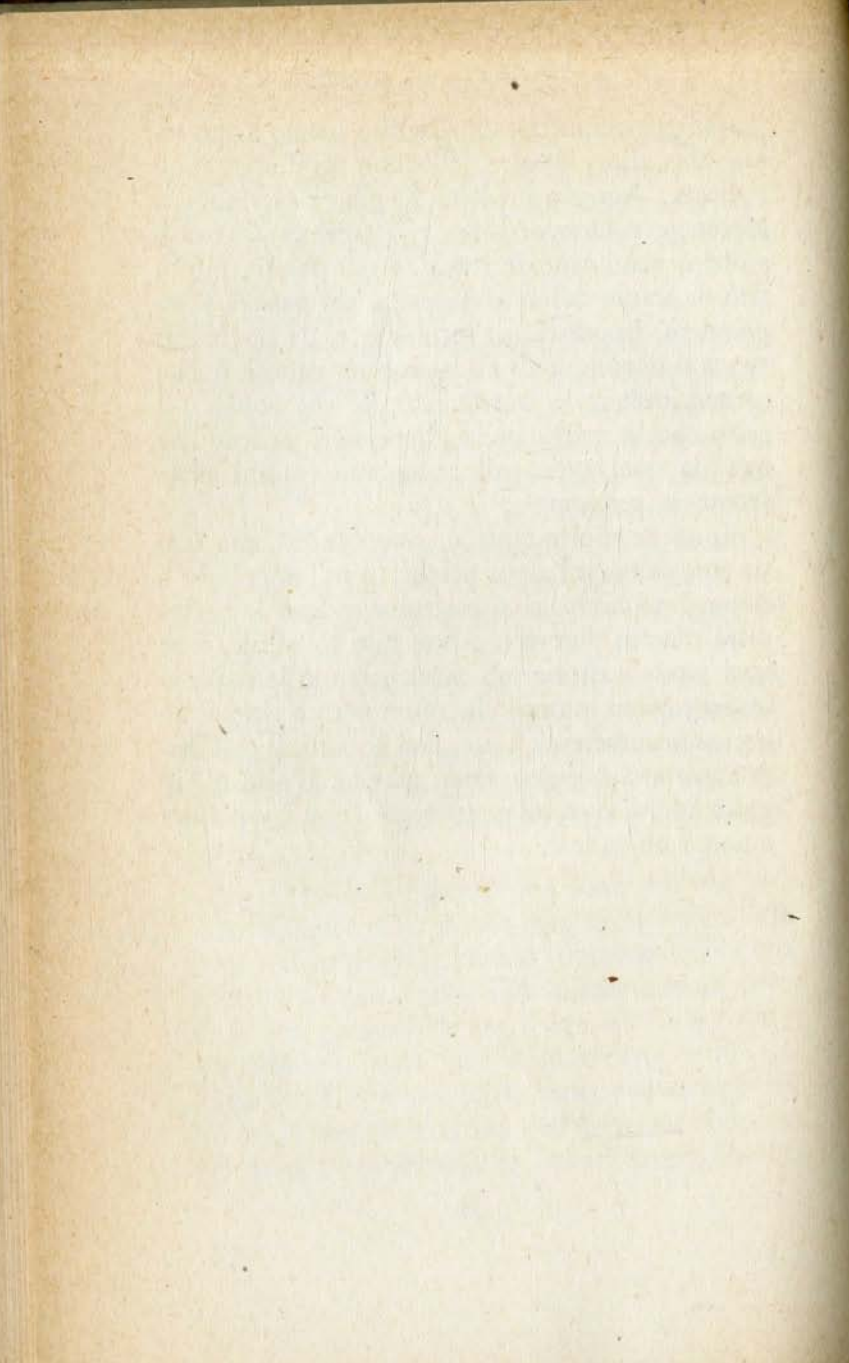
Prima di tutto, si dovrà ripetere qui l'errore che Marcello Piacentini giustamente chiama il massimo degli errori dell'edilizia romana di dopo il 1870? Che cioè tutti i nuovi grandi edifici pubblici non sono mai stati posti a sfondo e quasi a ragione d'una piazza. Si guardino, per esempio, i nuovi ministeri: da quello delle Finanze a quello dell'Educazione, da quello della Guerra a quello della Giustizia, da quello dell'Agricoltura a quello delle Comunicazioni, i piú sono stati allineati lungo la via, tra due case private o due vicoli. Non dico un ministero, ma un teatro, o lo stesso nuovo Uditorio che qui potrebbe conservare il nome d'Augusteo, non sorgerà su questa piazza. A settentrione invece e a oriente del Mausoleo d'Augusto vengono sorgendo due casamenti d'affitto a sei o sette piani, come oggi si usa, implacabilmente geometrici, piantati sulle solite alte palafitte, o pilastri che dir si voglia, annobiliti da mosaici e tarsíe marmoree e da ben studiate rientranze le quali rompano un poco la monotonia dell'immen-

so casellario. L'area lí deve costare migliaia di lire al metro quadro, e il Comune di Roma non può permettersi, affermano, il lusso d'occuparla altrimenti che con fabbricati ben redditizi. Ma che figura farà il basso rudere d'Augusto tra quei giganti angolosi e lucidi?

Sull'ingresso del Mausoleo sorgerà la statua d'Augusto, fiancheggiata da plutei sui quali sarà inciso l'indice delle gesta di lui, *index rerum gestarum*, quale ci è conservato nell'iscrizione di Ancira: la regina delle iscrizioni, come la chiamava Mommsen. Questo indice era stato scritto da lui stesso, in uno dei cinque volumi che sigillati egli aveva affidati alle Vestali e che, morto lui, furono aperti e letti in Senato. Lungo il Tevere sopra un poggetto sarà custodita al chiuso, dietro una vetriata, come purtroppo già si vede, l'Ara pacis, quello che se n'ha e quello che si spera di riaverne. Ma come si renderà comprensibile al passante, italiano o straniero, la grandezza unica di quell'uomo, *Divi filius, Pater patriae, Princeps civitatis*, e dell'opera sua?

Questi ruderi insomma non sono piú che una rozza reliquia. Che si usa fare nella nostra religione con le reliquie, perché il teschio, il braccio, il dito d'un santo sieno visibilmente onorati e venerati? Si pongono in un reliquiario, e nella nostra oreficeria sacra ve n'è di stupendi e di preziosissimi. Qui si potrebbe, intorno al cerchio dei due muri tronchi o ai lati dell'ingresso, alzare su due gradoni di marmo le statue di marmo dei

grandi augustani che da Augusto hanno avuto luce e che, allora e poi, gliel'hanno restituita e moltiplicata: Agrippa e Livia, Virgilio e Germanico, Mecenate e Orazio, Livio e Vitruvio. Davanti a sedici o venti candide statue, e nel mezzo, piú in alto, la statua dorata d'Augusto, chi passerà comprenderà, imparerà e s'inchinerà e, da dovunque venga e dovunque di là dai confini ritorni, quella corona immortale, quell'uomo piú che uomo, e il culto che la nuova Italia gli porta, e la fede che trae da quel culto, gli resteranno confitti nella memoria, per sempre.

Sí, anche pini e cipressi, caro Muñoz, ma solo tra una statua e l'altra, perché tu m'insegni che a Roma i monumenti si costruiscono con la pietra e col marmo durevoli, e non solo col verde. E se quei gradoni di marmo cavalcheranno le malconce costruzioni intorno alle mura ancora ritte, e un poco nasconderanno a noi, non ai dotti, il cosí detto scavo archeologico, tanto meglio. L'idea d'Augusto oggi è viva, alta e presente: non è una buca e non è un rudere.

BOTTICELLI

Vi sono due Botticelli: uno per gl'inglesi, dai prerafaeliti in qua, cioè da piú d'ottant'anni; e uno per noi italiani. Purtroppo il Botticelli inglese e rossettiano aveva stinto su quello schietto e italiano, e solo da poco le fattezze native riemergono dall'equivoca nebbia boreale dove le giovani bionde e flessuose, dal collo di cigno, dalle labbra tumide, dal mento a babbuccia, dai fianchi asciutti, dalle gambe affusolate, potevano alla prima essere scambiate per efebi. « O Viviana May de Penuele Gelida virgo prerafaelita... Come ne la divina allegoria Cui pinse in terra Sandro Botticelli. » 1886. A non saper la data, si potrebbe sbagliare, tutt'al piú, d'un anno o due. Di Sartorio, le *Vergini savie* sono del 1892, e il tondo della *Vergine cogli angeli* del 1895. Botticelli insomma tradotto in inglese, e ritradotto in italiano, era divenuto irriconoscibile perfino a Roma, dove nella Cappella Sistina tre affreschi ne mostravano con piú di cento figure, in scene anche tragiche, il maschio vigore.

È una fortuna che nel punto in cui la moda si volta e Sandro torna libero dalle flautate lodi degli ambigui vagheggini di lassú, appaia un compiuto libro sull'arte sua e sulla Firenze del tempo

suo, e che l'abbia scritto il piú esperto dei nostri conoscitori di pittura toscana, Carlo Gamba: *Botticelli*, stampato a Milano. Perfino un elegante amico la critica gli aveva regalato, e l'aveva chiamato l'Amico di Sandro. Adesso l'acuto studioso, che per logica di casellario aveva creato quel fantasma, ammette egli stesso che il misterioso amico era semplicemente il figliolo di Lippo Lippi maestro di Sandro, cioè Filippino quando lavorava nella bottega di Botticelli.

Certo, a osservare e confrontare nel nuovo libro le immagini delle tante opere di lui, il miracolo che prima fa stupire è il disegno, netto ed elastico, inciso eppure mosso, cosí che ogni linea della composizione o dei corpi sembra sosti solo un attimo in quell'armonia e in quella cadenza, per riprendere súbito il movimento iniziato e ritrovare bellezza, equilibrio e unità in un'altra azione; e cosí all'infinito, in una vita e in un palpito incessante. Sí, dal Verrocchio e dal Pollaiolo Sandro aveva imparato a studiare anatomia e a dar fremito a ogni muscolo, anche nel riposo, come avviene dello sguardo intento il quale precede e quasi annunzia la parola. Ma Carlo Gamba ha cercato piú lontano la sorgente di questa sommessa energia: nei disegni a punta di pennello sui vasi greci o nei graffiti sugli specchi di bronzo o d'argento che certo dalle tombe etrusche e romane dovettero riuscire al sole anche nella Toscana quattrocentesca.

Queste linee flesse, pronte allo scatto, sono le linee maestre delle composizioni piú note. Nella

Nascita di Venere la Dea sta ritta tra due mezzi cerchi che si avanzano rapidi su lei; a sinistra Zefiro e Clori volanti e anelanti; a destra la ninfa che le porge a braccio teso il manto color d'aurora, gonfio dal soffio di Zefiro. Venere sopra la conchiglia pare cosí che scivoli sotto un arco.

Da zefiri lascivi spinta a proda,
Gir sovra un nicchio: e par che il ciel ne goda,

suggeriva Poliziano, il poeta piú vicino alla freschezza di quella fantasia e al ritmo di quell'arte.

La *Madonna del Magnificat* è addirittura un tondo. A destra la Madonna seduta si china per seguirne la curva; a sinistra il cerchio è ripreso dal braccio, con la manica rossa, dell'angelo in piedi; al sommo, il tondo è compiuto dagli avambracci e dalle mani dei due angeli che con due dita reggono il diadema stellato. Nella *Calunnia* l'arco è concavo, dall'alto seggio del giudice fino giú al pavimento e all'innocente trascinato pei capelli, e poi su, a sinistra, alle due figure ritte del Rimorso e della Verità. Piú tardi, nel cupo *Compianto sul Cristo morto,* che è a Monaco, l'arco invece è convesso, fatto dal corpo esangue del Redentore con le reni sul ginocchio della Madonna, la testa e le gambe pendenti, sostenute dalle due Marie genuflesse, anzi abbattute ai due lati, in simmetria. Si possono continuare gli esempi, e non solo negli schemi di questo o quel dipinto ma nel movimento di ciascuna figura. Nella *Giuditta* si confronti il passo di lei, lento e come stanco,

con quello, dietro, della fantesca che sembra correre contro il vento, spaventata dal suo fardello sanguinoso.

Come nella poesia piú semplice e piana è il metro, è il ritmo, è la rima a trasformare la descrizione piú minuta e reale in sogno, a innalzarla dentro un'aura di stupore, e quasi a trasumanare anche Simonetta e anche Nenciozza, qui nella pittura è prima il meditato e cadenzato comporre, poi è il colore a mutare in un quadro mitico o sacro, in un quadro da adorare, la mossa e vibrante verità e le tante figure vive e riconoscibili (nell'*Adorazione* che è agli Uffizi, davanti alla Madonna stanno addirittura tutta la famiglia e il séguito dei Medici, compreso Botticelli medesimo); a cangiare insomma una rappresentazione in un'apparizione. Prodigio dell'arte: ecco una donna graziosa, agile e leggiadra. Ha parlato finora e ha riso con noi. S'è inchinata un momento.

> Poi con la bianca man ripreso il lembo
> Levossi in pié con di fior pieno un grembo.

Ed è divenuta una dea, un'allegoria, una madonna, oramai fuori del mondo nostro, in una luce d'aurora, nuova e incantata, senza piú ombre. Il colorito liscio e diafano, tra rosa, ambra e avorio, delle sue carni, non è piú vero, è verosimile. I colori di chi sta attorno a lei sono tutti ordinati e accomodati cosí che ella trionfi in quel paradiso.

Anche gli altri toscani di quel secolo si partono dal vero e dal vivo attentamente osservato e scelto.

Nella trasformazione le figure di Masaccio, incrollabili, diventano eroi. Quelle dell'Angelico diventano angeli e beati. Quelle di Filippo Lippi non riescono a staccarsi dalla terra, nemmeno la Salomé danzante nel duomo di Prato. Al confronto delle figure di Botticelli, tutte hanno un peso, anche le anime sante che cantano nel *Giudizio universale* di fra Giovanni a San Marco. Solo in Botticelli per questa elastica snellezza d'ogni forma umana il peso terrestre scompare; e solo in Botticelli resta sopra ogni volto un velo di malinconia, che è come un tenue rimpianto di quel caro peso perduto, di quella carnale comunione e fraternità con le cose create per cui anche l'asceta piú estatico nella spelonca piú tetra vuol bene al macigno sul quale gemendo si stende e giace.

Questa malinconia nelle Madonne diventa presaga. A fissare i loro occhi gonfi sotto le palpebre gravi, a seguirne lo sguardo che spesso evita di posarsi sul Bambino come se lontano apparisse l'ombra d'una croce, tanto mesto che il Bambino della Madonna di Napoli o di quella di Dresda o di quella di Vienna pare tenti a braccia tese di racconsolare la madre e distrarla dall'afflizione, si sente quanto profonda passione sempre agitasse l'animo di Sandro. La *Derelitta* dei Pallavicini, che anche il Gamba connette con tre altre storie di Ester, prova a che semplicità di tragedia potesse arrivare questo poeta che adorava Dante. Fuori dalla porta chiusa, contro la muraglia compatta, la donna scalza e scarmigliata s'abbandona sulla

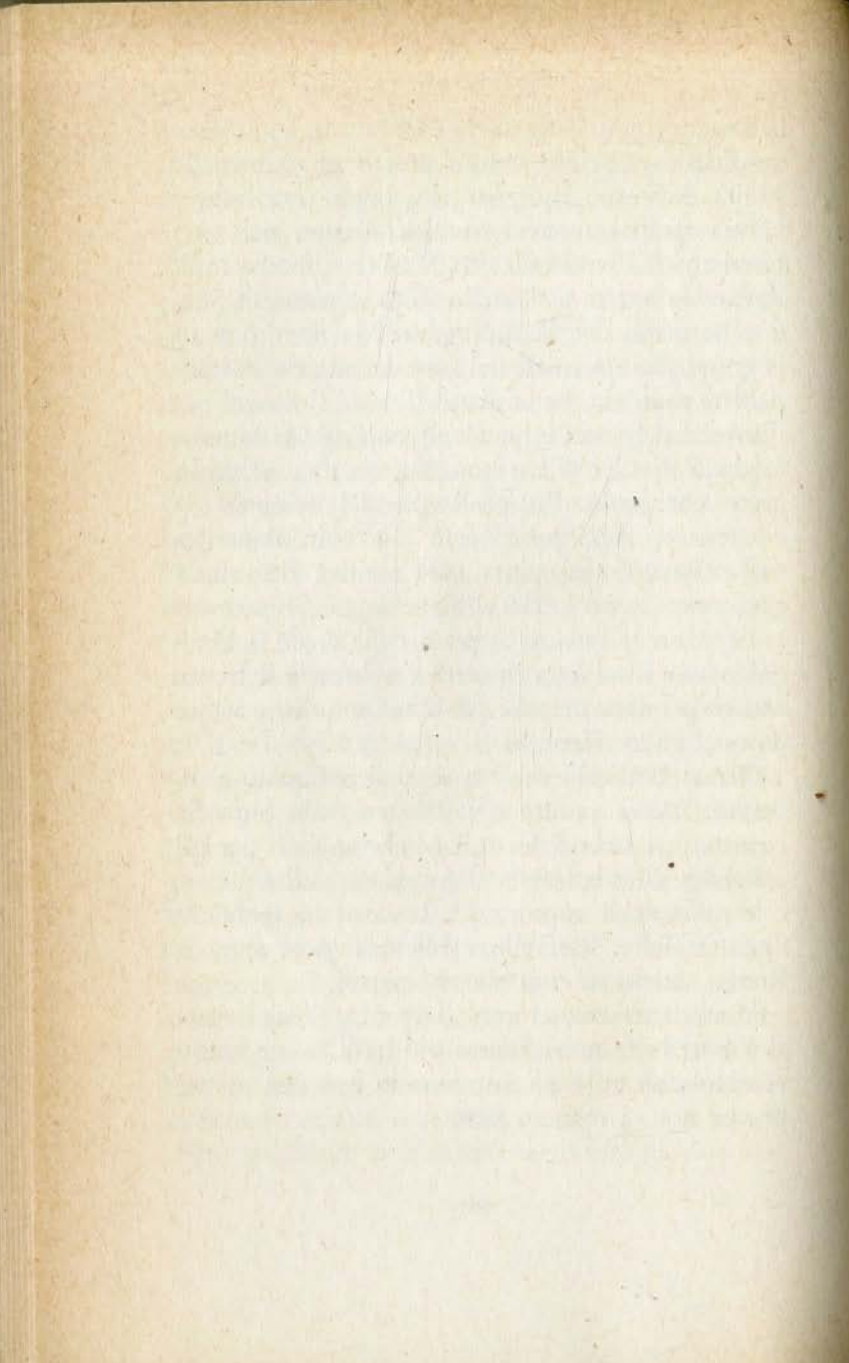
pietra nuda, il volto nascosto nelle palme, per lo spasimo e la vergogna: tutto è pietra, e nel gelido silenzio quel singhiozzo, solo.

Ha fatto bene Gamba a porre sul principio del libro una descrizione della Firenze d'allora. L'agente di Lodovico il Moro scriveva attorno al 1485 al suo signore: « Sandro di Botticello, pittore eccellentissimo: le cose sue hanno aria virile e sono con ottima ragione e integra proporzione ». La corte del Magnifico, le cene nel palazzo di via Larga, l'accademia platonica nella villa di Careggi, i cortei e le giostre e le rappresentazioni e i canti carnascialeschi, e il Ficino che commenta Platone, e il Landino che commenta Dante, e Firenze fiore d'Italia; ma, quando il 26 aprile 1478 Giuliano dei Medici è trucidato in duomo e Lorenzo ferito scampa per miracolo, la Signoria dà proprio a Sandro Botticelli l'incarico di dipingere sul fianco del Palazzo « messer Jacopo Francesco e Renato dei Pazzi, messer Francesco Salviati arcivescovo di Pisa appesi per la gola, e i due Jacopo Salviati, Domenico Bandini e Napoleone Franzesi appesi per un piede », perché latitanti. E quando il Bandini è catturato, l'impiccano su quella propria effigie, e Leonardo da Vinci lo ritrae cosí appeso in un disegnino che per fortuna è salvo, mentre quelli affreschi atroci furono distrutti dopo l'entrata di Carlo ottavo e la fuga di Piero dei Medici nel 1494. Quattro anni dopo Savonarola era arso in piazza, come eretico.

Per penetrare nell'animo di Botticelli s'ha da

badare a questi fatti. Certo egli non fu tra i Savonaroliani arrabbiati, tanto i cosí detti roghi delle vanità dovevano ripugnargli e tanto viva restava la sua riconoscenza ai Medici. Ancora nel 1497 Lorenzo di Pier Francesco Medici si faceva indirizzare le lettere a Castello sotto il nome di Sandro Botticelli che là dipingeva. Ma Sandro sentí la grandezza spirituale del frate ferrarese e l'orrore pel suo martirio. Sono di quelli anni i disegni per illustrare il Dante; i due *Compianti* sul Cristo morto; la *Natività* che è a Londra, con una scritta in greco che parla d'Apocalisse e del demonio da incatenare; l'*Allegoria sacra* che è in America, mal ridotta o incompiuta, col Crocifisso ritto su un gran prato, e sul fondo vi biancheggia Firenze con la cupola e le torri, e ai piedi della croce la Maddalena si gitta lunga in terra e abbraccia il tronco cosí disperatamente che par d'udire un urlo uscire da quel volto sbiancato.

Ormai Botticelli doveva sentirsi antiquato e superato. Aveva veduto nel Palazzo della Signoria i cartoni di Leonardo e di Michelangiolo per gli affreschi sulle battaglie d'Anghiari e di Càscina, e la calca degli ammiratori. L'eco se ne spandeva in tutta Italia. Raffaello e Michelangiolo erano a Roma, carichi di commissioni papali.

Morí di sessantasei anni il 17 maggio del 1510. Il Vasari lo fa morire assai piú tardi, « condottosi vecchio e disutile e camminando con due mazze perché non si reggeva ritto ».

TINTORETTO

Venezia, maggio del '37

Nino Barbantini continua a far miracoli: nel 1935 la mostra di cento Tiziano; quest'anno, sempre nel palazzo Pesaro, la mostra di settanta e piú Tintoretto; non è una profezia difficile prevedere pel 1939 o '40 una raccolta straricca di Veronese; e velluti fastosi e luci dosate; e sempre folla, d'ogni parte del mondo, e bilanci in vantaggio, quali nelle faccende dell'arte si vedono di raro. Dei tre il meno, se si può dire, mostrabile era proprio il Tintoretto, e per la vastità delle sue tele piú celebri, alla Madonna dell'Orto, a San Rocco, al Palazzo ducale donde infatti non s'è pensato di trarle, e per la difficoltà, calate giú da un altare o da un soffitto, di ritrovare il punto di veduta pel quale il terribile pittore le ha inventate, illuminate e dipinte.

Il primo effetto sul pubblico è d'udir ripetere, specie dalle donne, questa gentile eresia: che Tintoretto vale piú di Tiziano. Lontan dagli occhi, va bene, lontan dal cuore; e due anni per dimenticare un morto, sia pure un gigante come il cadorino dall'occhio d'aquila, bastano e avanzano. Ma la verità è che paragonare quei due è come mettere sui piatti di una bilancia l'Ariosto e il Tasso

e guardare il numero che segna l'ago. A Venezia Tiziano chiude il Rinascimento. Un quadro suo è ancora una finestra aperta, cioè uno spazio limitato, luminoso, arioso e armonioso, ma estraneo allo spettatore, posto davanti allo spettatore. Tintoretto invece, ch'era nato l'anno in cui sull'altar maggiore dei Frari s'innalzava l'Assunta, ci afferra e circonda, ci fa quasi attori del suo ordinato tumulto, cosí che a guardare una di queste tele sentiamo intorno ventarci il turbine dell'aria e delle figure, e i gridi di dolore o d'ira, e i comandi e i pianti e le preghiere. Senza Tiziano non avremmo avuto Tintoretto; anzi tutta la pittura moderna sarebbe stata un'altra, nessuno sa quale. Senza Michelangelo e senza Tintoretto non avremmo avuto il Seicento e i romantici: intendiamo i grandi e tempestosi romantici, primo Goya, che però nel dipingere, non nell'immaginare, guardava sempre a Tiziano.

Quest'attrazione dello spettatore nel vortice del Tintoretto è certo il primo fascino della mostra, e si prova anche là dove le tele sono rimaste al posto loro, ad esempio nella Scuola di San Rocco che Mariano Fortuny ha adesso illuminata con irradiatori attentamente distribuiti. Le pitture inserite in quel soffitto d'oro non le vedemmo cosí bene nemmeno quando nel 1915 le traemmo giú durante la guerra, per mandarle lontano e al sicuro; e alcune ne trovammo dove l'acqua piovana filtrata dal tetto aveva fatto marcire la tela imborsata e la pittura a olio si reggeva a pochi fili per la

sua stessa forza e contestura. A terra non si capivano e non si godevano piú, tanta era la veemenza dell'invenzione e tanta la concisa e precisa rapidità della pittura dentro la profondità degli spazi, sotto il volare degli angeli, contro gli squarci di sole e d'azzurro tra cupe nuvole, sopra lo scrosciare e dilagare delle acque e il rotante groviglio dei corpi. Nel *Miracolo dell'Acqua* il piú maestoso dei tre zampilli ci raggiunge fuor dalla brocca in cui l'assetato tenta di raccoglierlo. Nella *Fuga in Egitto* san Giuseppe che trae l'asino per la cavezza e col piede è già fuor della tela, se compie il passo c'è accanto, che non s'ha il tempo di farci da un lato per inginocchiarci. Nella *Strage degl'Innocenti* passa su noi il sibilo della spada che il manigoldo vibra a braccio teso. Nella *Crocifissione* il carnefice che trae la corda per alzare la croce col ladrone e ànsima, sta per colpirci con la spalla inarcata, se non ci si fa indietro. E son tele a tre metri e piú dal suolo.

Qui nel palazzo Pesaro, a incontrare alla nostra altezza la grande *Cena* di San Trovaso con le sedie rovesciate e quell'apostolo che per empire il bicchiere si china ad afferrare la gran fiasca sul pavimento a un palmo dal nostro petto; o il *Paralitico miracolato* che in un attimo è tornato atletico e gigantesco e dando di piglio al materasso e alle coperte del suo letto ci cammina incontro felice, fuori dal colonnato; o il *Martirio di santa Caterina*, composto a ícchese, a sinistra un cavallo che fugge di carriera e a destra la santa che ignuda,

le mani giunte, si libera dai frantumi delle catene e della ruota mentre un grande angelo appena schizzato si precipita dentro un rovescio di luce gialla a soccorrerla, s'è prima sgomentati, poi attoniti, poi ammirati per tanta passione e sapienza: due qualità che raramente si sposano.

L'anima del Tintoretto è eroica, e i contemporanei ammiravano in lui prima di tutto il pittor di battaglie, il pittore della battaglia di Lepanto. O lo si mette, nella storia di Venezia, accanto a Sebastiano Venièr e ad Agostino Barbarigo, armato della stessa audacia e fermezza, o non si vede tutta la sua grandezza di dominatore degli spazi e di vincitore delle anime. Dominandoci e anche stordendoci, questo visionario sublime vuole insomma commuoverci e farci migliori. Ma già si sente che in un animo meno puro e apostolico la sua volontà di commuovere si muterà presto nella volontà di farci maravigliare.

In questo tragico teatro tintorettesco dove da sotto lo sfarzo della civiltà e l'incanto della bellezza si scoprono a colpi di folgore gl'immutabili terrori e le implacabili necessità dell'uomo, l'infermità, la fame e la morte, si considerino infatti le stature di taluni personaggi. Per esempio, nella *Presentazione al tempio* la donna a metà della scala dorata è alta quanto quella sul primo gradino, e il sacerdote in cima poco meno: perché la piccolezza della Vergine lassú, al confronto, trionfi. Nella stupefacente *Invenzione del corpo di san Marco* che viene da Brera, il santo che appare a

sinistra è piú alto del vero; e nel *Trafugamento* dello stesso corpo il cadavere, si rizzasse, sarebbe una volta e mezza piú grande di quelli che lo trasportano. Cosí Mosè, nel *Miracolo della manna*, che è forse, coi suoi rosa, bianchi e turchini, la piú originale di queste composizioni, e fu compiuta nel 1594, l'anno stesso in cui il pittore morí.

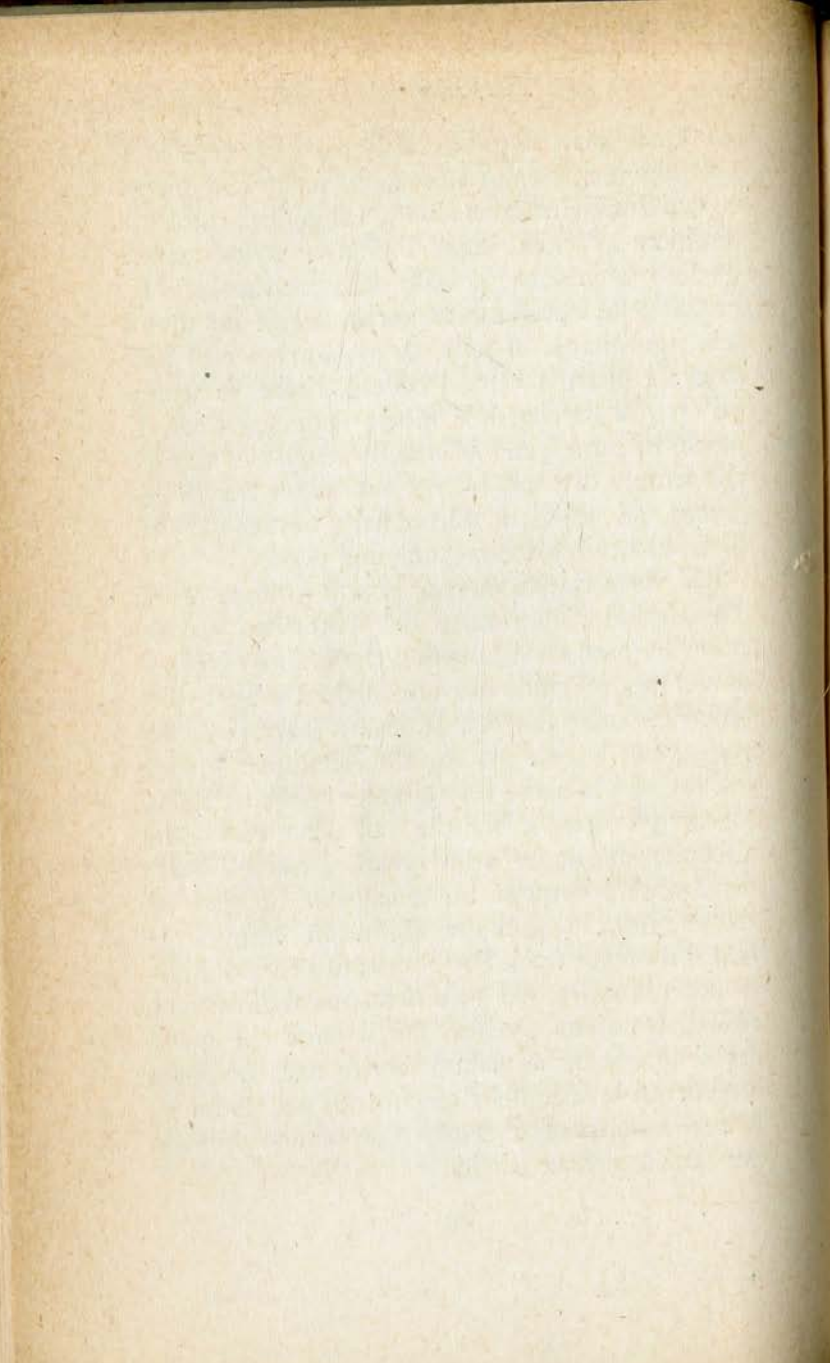
Si direbbe che il Tintoretto esprima gli affetti meglio con lo scheletro della composizione, visibile anche nelle calche piú grosse e piú folte, che coi volti. I volti, anche quello di Cristo, spesso sono meno vivaci dei gesti; e questi, anche se energici e di lunga eco, meno comprensibili delle consonanze tra i colori e delle linee direttrici di tutto il quadro, diagonali, incrociate, parallele, a piramide ritta o rovescia, a cerchi concentrici. Nella *Fucina di Vulcano* del Palazzo Ducale, non si vede una sola faccia, eppure si sentono la forza e il ritmo dei colpi sull'incudine. Cosí nel *Caino e Abele*, ansante di violenza. Cosí nelle *Tre Grazie*, definite solo dalle dolci cadenze dei nudi dorati. Cosí nella *Crocefissione*, che viene da San Cassiano, una selva di lance e d'alabarde sbarra tragicamente l'orizzonte, ma i volti dei lanzi, segnati alla brava, sono di manichini indifferenti. Non che il grande pittore non sappia; è che trascura nella furia quanto gli sembra inutile. A provare infatti la sua acutezza nell'osservare e nel definire basterebbero i ritratti qui raccolti: quello d'un *Vecchio* pensoso, a occhi bassi, presso un adolescente che invece fissa lo spettatore; quello della *Dama*

in lutto, florida, bionda e tranquilla, dagli occhi azzurri; quelli nobilissimi di Jacopo Sansovino e d'Alvise Cornaro, l'autore della « Vita sobria ». E basterebbe nel *Cristo in casa di Marta* il colloquio tra Gesú e l'attonita ingioiellata Maddalena, vestita di giallo e di turchino, del color dell'oro e del color del cielo.

Il linguaggio dei colori, tanto musicale nei grandi veneti, assume in questo spirito drammatico effetti nuovi che poi nei secenteschi lombardi, genovesi e napoletani diventerà un artificio corrente: ad esempio l'uso delle ombre portate. Si guardi, per citare un solo dipinto, la lunga ombra con cui ciascun convitato taglia la mensa rischiarata dall'aureola di Gesú nella *Cena* di San Giorgio Maggiore. Vien fatto di pensare súbito ai modelli, anche di cera e di creta, che il Tintoretto soleva collocare su un palco illuminandoli con le lampade, a grandi colpi e schiaffi di luce.

Come a tutti i grandi coloristi, gran piacere gli doveva dare il quadro che giocasse di chiaro e di scuro sopra un colore solo: tale il *Sant'Andrea e san Girolamo*, tra giallo e bruno. Un bianco (bianco, per modo di dire), un verde, un rosso spiccavano come gridi sullo sfondo di quell'a solo. Spesso sull'ultimo piano delle grandi tele poneva siepi di figure biancazzurre appena schizzate, come nella giovanile pala di *Sant'Orsola* la cui marina fa pensare a Turner; come a sinistra del *Trafugamento di san Marco*; come di là dalla soglia della *Casa di Marta*; come sull'alto del *Miracolo della man-*

na. Quei chiari fantasmi da limbo pare sieno là a congiungere il sogno alla realtà; realtà che questo re dell'immaginazione amava e si godeva come un bicchiere d'acqua dopo l'affanno d'una corsa. Quanto la godesse, si vede nella freschezza e finezza delle naturemorte anche nel pieno d'una tela rigurgitante di folla, di movimento e di passione: i piatti, i vetri, i coltelli, l'erbe, le frutta, gli otri, le fiasche sulle mense delle sue *Cene*, il paiolo di rame nella *Manna*, il cestello di vimini, che sembra di Chardin, nel *San Rocco tra gli appestati*, gli arnesi di toletta nella *Susanna*, bella, liscia, bianca e rotonda come una perla.

Chi visita questa mostra, guardi a lungo prima d'andarsene l'autoritratto del Tintoretto vecchio che ci ha prestato il Louvre e che Manet s'è copiato con una religione davvero filiale. Da quel volto lungo ed emaciato, con la fronte sbarrata da tre rughe, con le gote già scavate a delineare il gran teschio, con la barba cespugliosa e candida, con le sopracciglia nere e bianche, col ponte dell'orbita altissimo sul fiume dello sguardo, con gli occhi neri, tondi e immensi tra le palpebre umide e arrossate, entra in cuore una malinconia infinita che non si dimentica piú. Forse il ritratto è stato dipinto dopo la morte nel 1590 della sua figliola amatissima, Marietta pittrice. Ma si sente che quelli occhi hanno anche veduto morire tutta un'epoca e oscurarsi la fede del rinascimento nell'uomo solo e sovrano, posto al centro d'un mondo ordinato per la sua terrena felicità.

VERONESE

Venezia, aprile del '39

Quale altra città di questo mondo può esporre in un grande palazzo tra terra e acqua quasi cento opere d'un pittore trionfale come Paolo Veronese, e offrire per atrio dell'esposizione l'immensa sala, luminosa e ospitale che è piazza San Marco, e al terreno del palazzo in riva all'acqua una fila di sale tutte a vetri e a specchi, per riposarsi e rifocillarsi, e in cima all'edificio un'ariosa terrazza da dove fino a notte tarda si può, tra la punta della Dogana e la chiesa della Salute, gustando una bibita o un sorbetto, contemplare una delle vedute piú vaste, piú belle e piú lodate, fino a Murano e a Malamocco, sotto un cielo acceso e profondo finché v'è sole, languido e svenevole ovvero tragico e voraginoso appena il sole si nasconde, celebratissimo da migliaia di pittori e di poeti, da milioni d'innamorati felici e infelici?

Nessuno dei tanti e tanti visitatori dimenticherà mai le superbe mostre di Tiziano e di Tintoretto già ordinate da Nino Barbantini a Palazzo Pesaro; ma Ca' Pesaro era lontana da questo cuore di Venezia, da San Marco e dai grandi alberghi. Questa mostra del Veronese è invece a portata di piede del piú pigro e distratto visitatore, appena

fuori della Bocca di Piazza, e mette finalmente in valore due palazzi del Comune, Ca' Giustinian e il Ridotto, quello quattrocentesco e goticheggiante e questo settecentesco, di recente restaurati, arredati e ammobiliati con tanto lusso quanto gusto. L'affluenza sarà grande; e sarà giustizia perché la mostra la merita. Rodolfo Pallucchini, nuovo capo dell'Ufficio d'arte del Comune di Venezia, l'ha disposta chiaramente, l'ha illuminata con una limpida sobrietà che s'addice a un classico come è Paolo, e l'ha illustrata con un catalogo che alla prima lettura farà dotto ogni novizio.

Per godere la mostra, sono da ricordare le date dei tre eroi della pittura veneziana: Tiziano, 1477, 1576; Tintoretto, 1518, 1594; Veronese, 1528, 1588. Paolo Caliàri, detto da Verona sua romanissima patria il Veronese, è il piú giovane e, se s'avvantaggia degli esempi e delle esperienze degli altri due e dei bresciani che vide anche prima d'approdare a Venezia, è dei tre anche il piú conservatore, l'ultimo grande pittore che attui con armoniosa serenità il sogno primaverile del Rinascimento. Raffaello stesso è meno sereno e piú commosso di lui. E il tipo della bellezza e della civiltà italiana che s'è imposto all'ammirazione del mondo, dalla forma delle donne a quelle delle architetture, dal colore dei cieli e delle nuvole fino ai lineamenti del paesaggio ospitale ed aprico, dai costumi fastosi e festosi sempre in pace cogli dèi begnini, fino alla musica ch'è presente dovunque, nei conviti e nelle preghiere; questo tipo è quello descritto da Paolo

con una generosità sonora, feconda e magnifica: un tipo che è diventato un modello. Del sogno, insomma, di fortuna e di pace, di giovinezza e di prosperità, di forza e d'abbondanza, di stabilità e di concordia, che ognuno porta con sé fino all'ultima ora, con la fede che il mondo possa dall'uomo essere davvero migliorato, riformato, rifoggiato, nessun pittore ci ha dato, per consolarci, un'immagine tanto deliziosa e magnanima come questa dataci da Paolo. Egli è veramente, come dicevo, il pittore dei trionfi, senza un tremito di dubbio o d'angoscia.

Che si pensi alla sua *Apoteosi di Venezia*, formosa e divina quanto una nuova Roma sul suo Campidoglio, al centro del soffitto nella sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale; o che si guardi qui l'altra sua *Venezia dominatrice tra la Giustizia e la Pace*, biondissima, col volto in un'ombra che palpita e respira fresca come il mare alla prima aurora, tra il verde dell'ulivo che la Pace genuflessa le offre e il morbido verde del manto della stessa Pace; o che si considerino le altre tele portate dal Palazzo Ducale, la *Virtú che vince il Peccato* ammantata di giallo, in uno scorcio turbinoso come un volo nel vento, la *Virtú che punisce il falsario*, e quella nuvola bianca in diagonale sull'azzurro sembra nascondere una folgore, *Giunone che versa i suoi doni su Venezia*, e nel giallo schietto delle monete e dei diademi senti tinnire l'oro di zecchino; o che s'ammiri il tondo mandato dalla Libreria Marciana con la glorificazione

della *Musica*, pel quale tondo i Procuratori di San Marco, su giudizio di Tiziano e di Sansovino, concessero a Paolo il premio della catena d'oro: sempre questa forza, salute, sicurezza e pienezza ci inebbriano e ci letificano come se fossimo tutti beniamini di Dio, approdati dentro un eterno aprile a una terra incantata che una siepe d'alloro e di rose difende dalla vecchiaia e dalla morte.

Ma c'è qui un quadro che vorrei fosse messo in trono, ed è quello con la *Battaglia di Lepanto* dove nel 1571 alle Curzolari per merito soprattutto dei veneziani la flotta cristiana sbaragliò quella turca. In alto, sopra le nuvole, san Pietro, san Giacomo, santa Giustina e san Marco presentano alla Madonna Venezia ammantata di bianco. Sotto, sul mare velato di fumo, è una ressa di galee con le bandiere al vento in vetta agli alti pennoni. Un raggio di sole illumina soltanto il rosso vessillo di San Marco sulla capitana di Sebastiano Veniero. Colonne di tenebre, a ventaglio, scendono a colpire le navi degl'infedeli. Si scorge l'acqua ribollire e lustrare fra una nave e l'altra. Due tre vascelli ardono. Altri, a remi alti, fuggono. Tutti i tipi di galee e di galeazze, di càsseri e di ponti sono ben definiti in quel tragico disordine. Alle murate e sulle coperte brulicano i marinai e le ciurme. Nella maniera con cui le figurine di questa calca sono schizzate, tutta la pittura di tocco che da Magnasco a Guardi sarà il vanto del Settecento è già nata. Anzi, se la critica nostra si risolvesse a non accettare termini e gerarchie dalla cri-

tica francese, si potrebbe dire che l'impressionismo è già nato, con quel tanto di esempio e di guida che a tutto il Cinquecento, da Raffaello a Michelangiolo e a Paolo, dette ai pittori la pittura compendiaria dei romani riscoperta negli scavi. Paolo era stato a Roma, pare certo, nel 1560. Chi guarderà la *Pace* mandata dalla Galleria Capitolina e chi andrà, dopo essersi goduta questa mostra, fin sopra a Treviso a visitare la villa Volpi eretta pei Barbaro dal Palladio a Masèr e tutta affrescata da Paolo, con mitologie, ritratti e paesaggi, s'accorgerà che il meglio di Manet era nato in Italia tre secoli prima che cominciasse a dipingere Manet.

Con questo non s'offende Manet, come non s'offende Tiepolo domandandoci che cosa sarebbe egli stato, certamente diverso, se non avesse veduto i cieli ventilati e le vesti e i costumi e le candide architetture dipinte da questo piccolo uomo, Paolino, come lo chiamava il Vasari. Di lui poco o nulla, fuor della pittura, sappiamo se non l'amore per la musica e per l'eleganza e, come narra il Ridolfi, per quei « vestiti di pregio e calzari di velluto che ancora si conservano dalli eredi »; e lo stesso volto ci sfugge, tanto poco un suo ritratto rassomiglia all'altro. Era, dicono, modesto se è vera la sua risposta a Jacopo Contarini il quale gli domandava perché non si facesse innanzi. « Perché il mio mestiere non è di ricercare onori ma di meritarli. » Dubitabile risposta perché doveva pur sapere di meritarli, questi onori; e doveva saperlo perché aveva coscienza di restare nella

linea diritta della tradizione italiana. In questa pala Giustiniani del 1551 che viene da San Francesco della Vigna, non confessa egli d'aver ammirato la pala Pesaro che Tiziano aveva dipinto ai Frari? È nella *Madonna col Bambino*, che viene dalla Pinacoteca di Vicenza, Paolo non si compiace, anzi non si vanta, d'avere studiato e amato Raffaello? E nella tonaca bigia del san Francesco sulla gran pala detta di San Zaccaria, non è un aperto ricordo del bresciano Moretto? E nell'*Adorazione dei pastori* staccata dalla cappella del Rosario in San Giovanni e Paolo non è evidente una volontà tutta tintorettesca di circondare e quasi d'afferrare lo spettatore e di farne un attore della scena dipinta?

Come, nella tela con la *Battaglia di Lepanto*, il gruppo superno della Madonna e dei santi intorno alla figura di Venezia rappresenta il vero, olimpico sicuro e trionfante mondo di Paolo, cosí in tutti gli altri suoi quadri sacri questa euforia appare con una prospera e vigorosa e fulgente certezza, anzi con una fede nell'esistenza di quel mondo migliore, e nella missione che ha l'artista di rivelarcelo. Nel *Martirio di Santa Giustina*, che viene dal convento padovano dei benedettini, fin la pallida Santa col pugnale conficcato nel petto è cosí bella e soave che non sai se muoia o entri in estasi, e la scena è divisa in due parti da una colonna, l'una cupa e affollata col tiranno e gli aguzzini, e l'altra chiara e luminosa con un cavallo bianco che s'impenna, e una donna bionda che s'inchina

tra curiosa e pietosa, e alberi chiari e snelli, e un cocchio color di rosa che valica un ponte, e sul cielo azzurro le nuvole bianche e trasparenti le quali sono come la firma anzi la testimonianza di Paolo, che s'ha da aver fede perché dietro le nuvole stanno sempre, eterni, il sole e l'azzurro. Cosí nel *San Pantaleone che risana un fanciullo*; cosí nel *Battesimo di Cristo* che viene da Brera; cosí nella *Predica del Battista*, della Galleria Borghese; la quale è per me la piú squisita tra queste bellezze. Cosí nel grande *Sposalizio di Santa Caterina* che è degli stessi anni della *Santa Giustina*, quando Paolo non toccava ancora i cinquanta, e che è sempre parso a italiani e a stranieri, primo il Reynolds, una delle sue opere sovrane, lo splendore delle forme e dei colori, della giovinezza e della bellezza, dei marmi e delle nuvole, degli angeli e delle donne, è tanto che si ripensa a quel che il Baretti scriveva dell'*Orlando* e dell'Ariosto, del poeta cioè piú vicino per fantasia e per musica al nostro pittore: « L'*Orlando* non dovrebbe essere letto che da quelli i quali hanno fatto qualche cosa di grande a pro' della patria, per premio e ricompensa loro. »

Cosí nei quadri mitologici, dove Paolo è piú libero di « prendersi la licenza che si pigliano i poeti e i matti » (fu la sua risposta nel 1573 al tribunale dell'Inquisizione), questa rivelazione d'una città del sogno, felice, giovane e sicura, continua con una serie di quadri e di quadretti, di quelli che Tiziano chiamava poesie, composti con ritmi

di forme e rime di colori che li fanno chiusi e perfetti come sonetti petrarcheschi. E chi nel Cinquecento non ammirava Petrarca e non pensava imitarlo? Dico il *Marte e Venere*, adesso all'Ambasciata di Londra; il *Giove e Venere* che viene da Boston; l'*Adone e Venere*, del museo di Darmstadt; l'*Ercole e Deianira*, del museo di Vienna; il *Ratto d'Europa* (Paolo ha trattato molte volte questo soggetto) del Palazzo Ducale, dove nella distanza gli episodi lontani, come bene osserva il Pallucchini, hanno uno schietto sapore di pittura ellenistica o, come dicevamo piú su, di pittura romana.

Di questa Città ideale l'architettura è classica, s'intende. Anzi l'architettura sembra davvero la madre dell'arte di Paolo. In tutte le pitture di Tiziano e di Tintoretto, non si trova un millesimo delle architetture vaste e monumentali, degli archi e dei colonnati, delle are e delle statue che accolgono, inquadrano, sostengono, innalzano, nobilitano le figure e le folle di Paolo, nato nella piú romana città di tutto il settentrione d'Italia da Susa a Trieste. L'architetto Michele Sammicheli, anch'egli veronese di nascita e d'animo romano che da Verona a Zara, da Padova a Sebenico, dalla Bocca di Lido fino a Corfú, a Candia, a Cipro fortifica tutte le terre e i porti della repubblica, amò come un padre Paolo poco piú che ventenne e gli dette da affrescare la villa dei Soranzo dopo Castelfranco (qui si espongono anche i pochi resti di questi affreschi), e poi lo accompagnò con

la sua generosa autorità tra gli abbaglianti splendori della Dominante.

Si può dire che non vi sia una pittura di Paolo senza architetture, dall'*Annunciazione* degli Uffizi al *Martirio di Santa Giustina*, dalla *Cena in casa di Simone* mandata da Torino (il volto di profilo, bruno barbuto, quasi appoggiato all'edificio di destra è il ritratto del pittore?) alla pala di San Zaccaria, dall'*Adorazione dei Magi* di Vicenza, dove la capanna del presepe è un'impalcatura di travi appoggiata a due colonne, a *Venezia dominatrice*. Anzi in questa tela il capo biondo e ricciuto di Venezia incoronata è posto proprio accanto a un capitello quasi per un confronto, e quasi per suggerirci che lo stesso corpo femminile è simile pel pittore a una colonna, sottile alla base, rigonfio ai due terzi della sua altezza, e ancora rastremato là dove sul collarino il fiorito capitello si appoggia. Sovente vediamo anche le colonne, avvolte da Paolo di sete e di damaschi come fossero bei corpi.

Nell'inventare, come si vede dai disegni qui raccolti, egli è lento, quasi incerto fra troppe idee. Semplifica, architetta, equilibra, compone. Come tutti i nostri grandi, si mette a dipingere solo quando è certo, quando cioè l'idea del quadro, di tutto il quadro, gli appare compiuta, vivente, palpitante. E allora, niente modello. Gli basta la sicura memoria del vero. Da questa sicurezza della memoria e del mestiere viene l'unità bene articolata dei gruppi e delle figure, in cielo e in terra, l'unità della luce chiara, placida, uguale, dalle col-

line turchine laggiú all'orizzonte fino a questa donna in primo piano sulla cui pelle bionda e rosea anche l'ombra dà lume.

Allora nel pieno del lavoro, davanti al quadro immaginato, il pittore è felice come uno dei tanti spettatori ch'egli ha dipinti sui balconi, sulle logge, sulle terrazze che vedono avvicinarsi passo passo il corteo regale; e i loro volti e le loro vesti sono anch'essi imbevuti di luce e di celeste come nuvole in cui traspare il sereno.

I BASSANO

Nella stessa famiglia, sei pittori, di séguito, dall'ultimo quarto del '400 al primo del '600: di questi miracoli di fedeltà al proprio mestiere, o arte che dir si voglia, le Venezie hanno dato piú esempi d'ogni altra regione nostra, dai Bellini ai Robusti e ai Caliari, dai Guardi e dai Tiepolo fino ai Ciardi. La fila dei Da Ponte comincia con Francesco, nato circa il 1475, e con Jacopo, che fu il maggiore di tutti, nato nel 1517 o '18, e morto nel 1592, e continua coi quattro figli di Jacopo: Francesco, Giovambattista, Leandro e Gerolamo. Durante l'altra guerra, i loro quadri sugli altari, fra il Trevigiano, l'Altipiano e la Val di Brenta, ad Asiago, a Oliero, a Enego, a Valstagna, a Foza, ad Asolo, a Marostica, a Rosà, e a Bassano stesso e a Treviso, hanno veduto tra una battaglia e l'altra piú soldati in ginocchio e udito in tutti i dialetti d'Italia piú preghiere che i quadri lassú d'ogni altro pittore. Salvo Leandro, infatti, che nel 1588, sui trent'anni, s'andò a stabilire in Venezia e fu il piú officiale e cerimonioso dei sei, pur tornando nei ritratti e nelle scene popolari vivo e cordiale, questi pittori furono sempre fedeli alla loro terra

natale, dove fuor dalla stretta dei monti occhi e cuore s'aprono alla serena luce della piú bella pianura d'Italia, e restarono legati alla loro felice e culta città, e a quel ponte largo e sonoro sul Brenta, dal quale ponte la stessa casata loro prendeva il nome.

Solo da poco s'è cominciato a vedere quello che, di secolo in secolo, deve la pittura dei lagunari alla continua immigrazione dei pittori veneti di terraferma: del Veronese e dei Bassano nel '500, del Ricci bellunese e del Guardi dal Trentino nel '700. Questi rinnovavano sull'isole di Venezia il vigor del rilievo, lo schietto scandire dei colori fuor delle languide nebbie, un accento piú vibrato nei toni, un colpeggiar del pennello piú risoluto a formare la saldezza del vero e a svegliare le luci. La fulgida gloria dei grandi veneziani da Tiziano al Tiepolo tenne a lungo i piú di costoro lontano dalla ribalta e dagli applausi, e l'ultima a rinverdire è stata proprio la fama di Jacopo da Ponte. Ha cominciato Bernard Berenson nel 1894 a dire ch'egli pel primo dipinse il paesaggio com'è, e non piú come uno scenario, ad esaltarne la veracità, la vita e la spontaneità, ad affermare aperta da lui la via che avrebbe condotto a Velasquez, a dichiarare che « molte delle sue pitture sembrano alla prima abbacinare, poi rinfrescano e calmano, come le piú belle vetrate, mentre i colori dei particolari, specie di quelli in gran luce, sono come gioielli, limpidi, profondi e pieni, al pari di rubini e di

smeraldi », che son quasi le parole del Boschini nella *Carta del Navegar pittoresco*

> Quei colpi, quele machie e quele bote,
> Che stimo preciose piere fine,
> Perle, rubini, smeraldi e turchine...

Poi è venuto Roberto Longhi giustamente indicando in Jacopo il « misterioso re contadino della pittura veneta cinquecentesca... tesori di cultura popolaresca plurisecolare, d'origine addirittura romanica », e provando che egli ha anticipato, oltre i piccoli maestri precursori di Rembrandt, addirittura il Greco, Velasquez, Cézanne. Adolfo Venturi nel nono volume della sua Storia dell'Arte ha consacrato questi elogi in un capitolo entusiastico sulla fiammeggiante e precorritrice vitalità di Jacopo, sulla luminosa rapidità del suo impressionismo la cui larga pennellata, in drammatici contrasti tra le macchie dell'ombra e della luce, raggiunge insieme sodezza di volumi e luci smaglianti. E adesso, 1931, un giovane scrittore d'arte padovano, Wart Arslan, appoggiandosi anche agli studi di Lorenzetti e di Gerola, ma tutto, dipinti e documenti, rivedendo coi propri occhi, dedica ai Bassano un intero libro, esemplare nel metodo e sicuro nelle conclusioni, con un corredo bibliografico e compiuti elenchi dei loro quadri, con un'accurata, sebbene talvolta disperata, volontà di ordinare cronologicamente tanta folla di opere: un libro insomma che su questi sei pittori farà testo per lungo tempo.

Il fatto è che anche la storia dell'arte si può guardare da dentro e da fuori, da vicino e da lontano. Come s'è formato un pittore? Che cosa ha portato di nuovo? Come ha resistito e come ha ceduto alle forze attorno? Questa è l'equanimità dello storico, per quel che anche uno storico può essere equanime; e fortunatamente gli è difficile. Oppure: a considerare un antico pittore col gusto d'oggi, dove e come ha egli preannunciato e formato questo nostro gusto? Invece dei suoi padri e nonni, si cercano allora i suoi figli, nipoti e pronipoti, e piú è lunga la scía della sua luce, piú egli è grande: che è proprio il caso di Jacopo. Questo genere di storia m'attrae. Può cogli anni e col gusto e con la moda mutare nella scala delle gerarchie, ma intanto trascina e commuove come tutte le rivendicazioni e, insomma, fa capo a noi e alle nostre preferenze e al nostro piacere, e reca il nostro sigillo e la nostra data. Si corre spesso il rischio dei poeti e degl'innamorati: di credere cioè che nel firmamento quella stella adorata non splenda che per noi, e il suo raggio sia un messaggio. L'altro rischio è che siffatte rivendicazioni innalzano per lo piú pittori non di prima grandezza. Michelangelo, Tiziano, Tintoretto, Rembrandt sono vertici tanto alti che dopo loro s'ha per forza da ridiscendere. Da Jacopo Bassano, invece, per giungere al Greco o a Caravaggio o a Velasquez si sale, e talvolta l'elogiato resta quasi nascosto dalla statura dei successori: che è la giusta sorte di molti padri dietro i loro figlioli. Ma certo è che senza i padri

non sarebbero nati. Soltanto, in arte s'è figli di molti padri; e senza Tintoretto, col solo Bassano, il Greco, per dare un esempio, non si spiega.

Se la fama di Jacopo per almeno un secolo dopo la morte fu scarsa, ciò venne prima di tutto dal fatto che cominciò con lui la fine della grande pittura ideale ed eroica, singolarmente italiana; della pittura che, non solo nei dipinti sacri e allegorici ma anche nelle scene della vita reale, proponeva agli uomini modelli di bellezza, di forza, di maestà, di saggezza, di virtú, di nobiltà, di serenità fin nel piú sanguinoso martirio, fin nella piú umile adunata di pastori davanti al Presepe. Si direbbe infatti che per l'invenzione ogni quadro di Jacopo si divida in due parti: quella santa e sovrumana, con la Madonna, Gesú, i santi, le sante, gli angeli; e quella vera, di popolo, di fanciulli, di bestie, di rustici oggetti. Là Jacopo imitava Bonifacio, Tiziano, Pordenone, Savoldo, Tintoretto, talvolta fino al plagio, e arrivava a ripetere gesti e forme del piú cerebrale ed astratto dei maestri d'allora, del Parmigianino, ogni anno perdendo d'intensità psicologica e ammanierandosi; qua invece era tutto verità e succo, tanto che par di toccare quei paesani e i loro ceffi e cenci, i ciuchi, gli agnelli, le capre, i cani, i buoi e i lor pellami, le ceste col pollame e le frutta, i boccali, i rami, i basti, le cavezze. L'unità della luce e dell'aria fondeva i due temi e i due piani, l'apparizione e la veduta, il divino e l'umano, in un'armonia incantevole, come gli alti e i bassi d'un'orchestra. E poiché solo cosí,

fondendo col colore il cielo alla terra e ai loro abitanti, egli poteva arrivare all'unità dell'arte, questo del colore, dell'aria, della luce, delle ombre vibranti, dei lumi squillanti, dei riflessi echeggianti, fu il problema che piú l'occupò e dov'egli trovò la sua vittoria e la gloria. A giudicarlo dagli argomenti piú cari e piú insoliti, egli italiano con questo sensuale realismo cedette pel primo all'arte fiamminga e alle sue minuzie triviali che Michelangelo disprezzava e malediceva; a giudicarlo invece dall'alone di luce con cui circonfuse e trasformò quei soggetti in durevoli gemme, egli fu un innovatore, e aprí i tempi nuovi. Era perciò naturale che soltanto nel '600, quando tutta l'arte italiana fu discesa in terra e lo scettro le fu conteso da Spagna e Fiandra ed Olanda, Jacopo Bassano trovasse ammiratori e panegiristi.

El mondo tuto da sti Autori impara:
Signor Vasari, no l'habié a dispeto.

cantava il Boschini nel 1660, perché il Vasari nella Vita di Tiziano, scrivendo d'un quadro di Jacopo veduto in casa di Matteo Giustiniani, aveva detto che a Venezia le opere di lui erano « tenute in buon pregio, e massimamente per cose piccole et animali di tutte le sorti »: giudizio che, dal punto di vista del Vasari, non poteva essere piú schietto ed esatto. Né si può dar torto al Lanzi quando scorge il maggior difetto di Jacopo nella mancanza d'immaginazione, « contento d'esser giunto in quel suo metodo di colorire, d'illumi-

nare, di ombrare al grado di principe ». Immaginazione? Virtú oggi fuori di moda, caro Ferrazzi.

A questa piena musica del colore il Bassano giunge lentamente, e l'Arslan indica con cura le tappe del viaggio. Prima il colore, pur vivo e sonoro, resta sillabato, chiuso nel disegno come i vari legni d'un intarsio. Si va cosí dall'« Adorazione dei pastori », che è a Hampton Court, al « Riposo durante la fuga in Egitto », che è a Milano all'Ambrosiana. Pian piano, sotto cieli nuvolosi i contrapposti di tinte calde e fredde s'equilibrano, i motivi cromatici si fanno piú originali e inaspettati, ognuno di quelli squilli echeggia e si fonde con lo squillo vicino, come nel « Buon Samaritano » della Galleria Capitolina. Sempre Tiziano e Tintoretto sono presenti, in quel dissolversi e sfrangiarsi dei contorni dentro la luce, ma la macchia si fa piú audace e piú libera, il colpo piú gagliardo e infallibile. È come il fermento d' una primavera irruente, finché s' arriva all'« Adorazione dei pastori », alla « Pentecoste » e al « San Giovanni Battista » del Museo di Bassano che annunciano il Greco, il Maffei, il Feti, lo Strozzi, fino alla « Partenza per Canaan » dove già s'intravvedono il Castiglione ed il Crespi. Vi sono temi, il Samaritano, l'Adorazione, che Jacopo ripete piú volte con poche varianti nell'invenzione, ma sempre rinnovandone la musica cromatica, qua partendo da un accordo d'azzurro e di giallo, là da un accordo di vermiglio e di verde. E spesso sul fondo pone il profilo del suo monte Grappa

e, sempre in primo piano, i suoi paesani, le bestie del suo podere, i fiori e l'erbe del suo orto.

Andava e veniva sovente da Venezia dove sempre trovò tra i raccoglitori e i buongustai piú fedeltà d'ammirazione che nei pubblici magistrati, e dove i suoi figliuoli operavano con fortuna. Ma da Bassano non sloggiò mai. In un suo orto coltivava piante rare e medicinali che il Duca di Ferrara e altri signori gli avevano donate, e si divertiva a ficcar tra l'erbe e a rizzare tra gli arboscelli bisce ed altri animali da lui dipinti sopra cartoni, cosí veri e lucenti da spaventare chi veniva a visitarlo.

PALAZZO STROZZI

Firenze, febbraio 1940

È il piú bel palazzo di Firenze; e adesso che l'Istituto nazionale delle Assicurazioni l'ha comperato, consolidato, liberato, riparato, restaurato e ripulito, né si poteva farlo con piú diligenza, prudenza e larghezza, sono venuto a visitarlo non so quante volte, dai tetti alle cantine e in ogni grado dei lavori, cosí che mi pare di conoscerlo quanto una persona viva. Tutto di questa gran fabbrica mi piace e m'attrae, fin da quando essa nacque, anche perché le case d'allora, murate per durare, somigliavano a colui che le ordinava ed alzava, ed erano quasi il ritratto della sua mente e volontà.

Scriveva, all'anno 1489 del suo diario, asciutto ma cordiale, il farmacista Luca Landucci, il quale aveva bottega là davanti al canto de' Tornaquinci, che oggi sarebbe su via Tornabuoni: « E a dí 10 di luglio 1489 si cominciò a recare ghiaia, per fare i fondamenti del palagio di Filippo Strozzi a lato al canto de' Tornaquinci... E a dí 16 detto, si cominciò a cavare i fondamenti e presono della Piazza circa braccia 10... E a dí 6 d'agosto si cominciò a riempire i fondamenti, a ore 10, a punti di luna. E Filippo Strozzi fu il primo che vi cominciò a

gittare giú la ghiaia e la calcina... e certe medaglie (vi gittò anche la bella medaglia con la propria effigie, già attribuita ad Antonio del Pollaiolo?). E a dí 20 detto, fu fornito di riempire questa parte della Piazza. E tuttavolta si disfacevano le case, con grande numero di maestri e di manovali, ch'erano occupate tutte le vie intorno di montagne di sassi e di calcinacci, di muli e d'asini che portavano via e recavano ghiaia con difficultà di chi passava per dette vie. E a noi altri artefici stavamo continuamente nella polvere e nella noia della gente che si fermava per vedere, e chi per non potere passare con le bestie cariche ».

A proposito di quei punti di luna, con che si vuol dire il momento propizio fissato da un astrologo, lo stesso Filippo Strozzi in un suo libro di debiti e crediti scriveva a quella data: « A dí 15 di luglio a l'alba cominciai a disfare la bottega di legnaiolo nella via Larga da Tornaquinci per primo principio per edificare la casa, e questo punto mi fu dato per buono da Benedetto Biliotti. A dí 6 d'agosto a punto su l'uscire il sole de' monti, in nome di Dio e di buon principio per me e mia discendenti e di qualunque se ne travaglierà, gittai la prima pietra ne' fondamenti. E a questa medesima ora feci cantare una Messa dello Spirito Santo da' frati di san Marco... ». Questo sguardo alle stelle e questa lode a Dio prima di cominciare a murare erano nel costume e nell'ordine dei tempi, ma piú si confacevano a Filippo Strozzi il quale aveva avuto fin dall'adolescenza vita travagliata

essendo stato, per sospetto d'ostilità a Casa Medici, sbandito dalla patria. Era andato a lavorare nel commercio e nel banco prima a Palermo poi a Napoli, tanto rettamente e utilmente che lo stesso re di Napoli finí per chiedere al Magnifico Lorenzo di lasciare che quel fiorentino esemplare potesse tornarsene in Firenze. Quando vi fu tornato, ed era quasi vecchio, per provare che da Firenze né lui né i suoi si sarebbero piú mossi, pensò di costruirsi nel cuore della città questa grande casa.

Di palagi tanto solidi e belli, Firenze aveva allora quello dei Rucellai finito nel 1451, quello dei Pazzi sulla via del Proconsolo, quello degli Antinori finito nel 1451, quello di Luca Pitti sul colle di Bóboli, cioè di là d'Arno e quasi in campagna, interrotto nel 1466, e quello dei Medici con dieci finestre su via Larga, costruito tra il 1444 e il 1460 per Cosimo il Vecchio da Michelozzo.

I consigli degli astrologhi giovarono alla fabbrica di Filippo Strozzi la quale, nonostante i quattro secoli e mezzo, è in piedi a fronte alta e adesso potrà sfidare molti altri secoli come fossero chicchi d'una grandinata; ma non giovarono al suo fondatore perché (séguito a leggere nel Diario di Luca Landucci) « a dí 15 di maggio 1491 morí questo Filippo Strozzi che murava il detto palazzo... Ben puoi vedere che cosa sono le speranze di queste cose transitorie. E' pare che l'uomo ne sia signore; egli è l'opposito: loro sono signori di noi. Durerà questo palazzo quasi in eterno: guarda se questo palazzo ha signoreggiato lui e di quanti

ancora sarà signore ». E suo figlio, Filippo Strozzi il giovane, che gli era nato nel 1488, si uccise nel 1538 trafiggendosi con una spada nella Fortezza da basso dove era prigione e lasciando quel disperato testamento *Deo liberatori* dove è scritto: « Prego il signor don Giovanni de Luna castellano, che mandi a tòrre del mio sangue dopo la mia morte, e ne faccia un migliaccio, mandandolo al reverendissimo cardinal Cybo, a fine si sazii in morte di quello che non si poté saziare in vita mia... *Philippus Strozza; jamjam moriturus: Exoriare aliquis ex ossibus meis mei sanguinis ultor* ». Parole che valgono piú della tragedia di Niccolini e del quadro di Bezzuoli elaborati su quella atroce morte.

I lavori del palazzo erano condotti direttamente dagli Strozzi, come provano i cinque libroni « della muraglia » dove dí per dí ogni spesa di pietra, di calce, di trasporti è segnata minutamente e tanti muratori, capimastri, scalpellini, legnaioli, fabbri sono nominati, ma non è mai nominato Benedetto da Maiano al quale pure è attribuito il disegno del palazzo (il cortile e il cornicione sono del Cronaca, e lo stesso modellino di legno del primo piano è di mano del fratello di Benedetto, Giuliano). Se dal monte di Fiesole si doveva cavare la pietra, gli Strozzi prendevano loro stessi in affitto la cava e assumevano i cavatori. Per calare da lassú quei massi di macigno a Firenze, gli stessi Strozzi compravano i buoi e i carri. E per ogni festa grossa, o dopo la copertura d'un piano o dopo aver

rizzato le colonne del cortile, a tutti i lavoranti gli Strozzi offrivano un desinare, e questi lavoranti erano centinaia come si vide all'esequie di Filippo in Santa Maria Novella, e tutti erano vestiti di bruno. Tanta cura s'aveva verso costoro che nei suddetti libri a ogni inizio d'estate è segnata la spesa per comprare a ciascuno di essi un cappello di paglia nuovo e largo contro il fuoco del sole. Benedetto è invece nominato come inventore dei disegni per le lumiere di ferro, cioè le lanterne agli angoli delle facciate, e per i banderai, cioè gli anelli da infilarvi le bandiere, poi modellati sull'incudine dal Caparra.

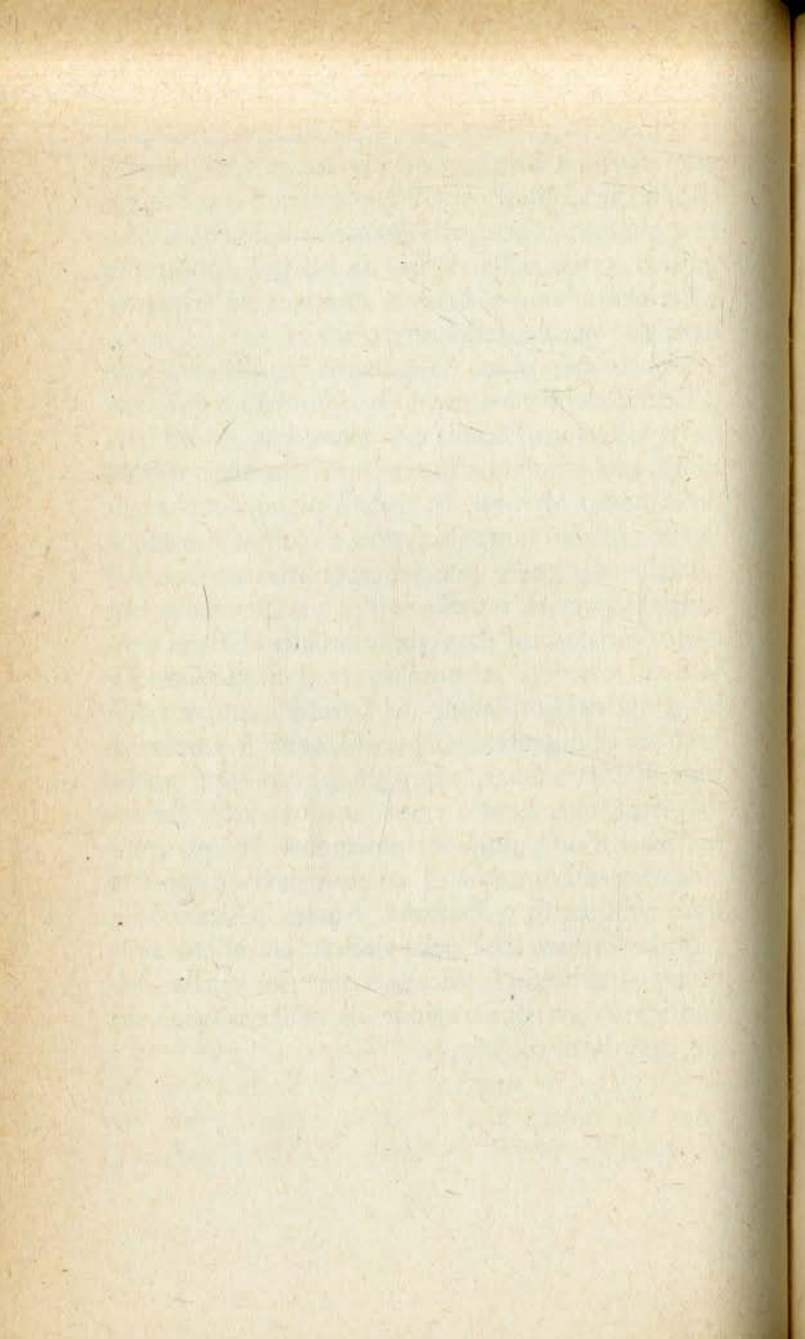
Tanto doveva aderire alla volontà di Filippo la pianta della casa che, lasciando egli due famiglie, una di Alfonso natogli dalla prima moglie Fiammetta Adimari, e l'altra di Filippo il giovane natogli dalla seconda moglie Selvaggia Gianfigliazzi, e dubitando che le due famiglie andassero mai d'accordo, come di fatto non andarono, il palazzo Strozzi è proprio tagliato in due parti di uguale spazio, distribuzione e dignità, l'una come calcata sull'altra.

Nel 1507 il palazzo si poteva dire finito, come è ora, se non compiuto, perché il secondo piano non fu mai abitato e il terzo piano non fu mai abitabile. Dello stesso cornicione disegnato da Simone del Pollaiolo detto il Cronaca fu alzata solo la metà, sulla piazza Strozzi e sopra un tratto della via Strozzi; e gli architetti veramente moderni che adesso hanno rinunciato a coronare le case con

un cornicione sia pure esiguo per la giusta o grave ragione, immagino, che i giovani veramente moderni vanno senza cappello, dovrebbero venire a confrontare lo stato logoro e sbocconcellato del pietrame sulla facciata della via Tornabuoni, con l'integrità delle cornici e del bugnato sull'opposta facciata di piazza Strozzi, e interrogando l'Istituto nazionale delle Assicurazioni confrontare la spesa fatta dal 1938 a oggi per restaurare questo e quel lato. Nei grandi vani del terzo piano aperto ai venti e abbandonato hanno per secoli nidificato uccelli d'ogni specie e pipistrelli: v'era un metro di guano sul piano delle terrazze e dei soppalchi. Adesso perfino la loggia architrava che da lassú tra cinque colonne e due pilastri di pietra serena inquadra la veduta di Palazzo Vecchio e del viale dei Colli, è compiuta ed aperta.

Ma la rivelazione di questo fedele restauro condotto per la parte tecnica dall'architetto Ugo Giovannozzi, e guidato, nei problemi d'arte discutibili ancora in questa fabbrica perfetta, dal soprintendente Giovanni Poggi, è la cubatura delle sale e delle stanze. Liberate dai tramezzi e dai divisorii, ognuna d'esse ha ritrovato il bel corpo delle sue tre dimensioni e il misurato respiro delle sue finestre. Parte d'un tutto, solido e sicuro contro il tempo e contro gli uomini, essa riflette e ripete la convenienza, l'agevole ritmo, la proporzionata e schietta bellezza di quel tutto, cosí che a trovarsi dentro una di queste sale candide, con quel poco di grigio che vi aggiungono

le colonnine e i davanzali delle finestre e le mensole adorne a sostegno delle volte, ci si sente, anche in questi mesi convulsi, piú sereni e piú umani e piú savi. Torna alla mente la lode che il Magnifico scrisse della donna da lui piú ammirata: « Parlava a tempo, breve e conciso; né si poteva nelle sue parole desiderare o levare ».

Nel secondo piano del palazzo Strozzi avrà sede il Centro del Rinascimento ben fondato e governato da Giovanni Papini; e al terzo, con studi e terrazze, una scuola d'arte per amici stranieri, diretta da Antonio Maraini. In questo piano sarebbe utile che salissero non solo pittori e scultori ma anche qualche ingegnere per vedere come nei corridoi lungo le facciate, senza una briciola di ferro questi costruttori toscani davvero autarchici abbiano pensato di sostenere ed equilibrare il grande peso e la spinta del cornicione del Cronaca con una fila regolare di gigantesche chiavi, incastri e ammorsature di pietra forte, sopra un grosso toro, anche di pietra, che, gonfio come un guanciale, s'avanza quasi d'un palmo sul pavimento. In quattro o cinque secoli non una di queste chiavi s'è spostata d'un centimetro o spezzata. Anche la sicura solidità, la certezza cioè della durata, era allora nella nuova architettura toscana come in quella dell'antica Roma una ragione di bellezza, cioè, in chi guardava, di fede.

IL PALAZZO DELLA CANCELLERIA

Roma, aprile 1941

A ROMA taluni edifici sono umani non soltanto per la loro lucida, ordinata e respirante bellezza, ma anche per le loro vicende: il palazzo della Cancelleria apostolica, per esempio, che in parte bruciò l'ultima notte dell'anno 1939. Dico umani nel senso che essi hanno, come noi abbiamo, una vita, anche se è di migliaia, invece che di decine, d'anni: una vita, e un destino che solo in parte s'indovina dal loro e dal nostro volto. E mi duole che questo paragone suoni orgoglioso e retorico perché fatto tra labili esseri di carne e d'ossa e stabili opere di pietre e di marmi. Ma quale indovino avrebbe mai potuto predire dentro una città grande e sacra come è Roma quelle fiamme improvvise, quei crolli e quelle ferite, e due anni prima, nello stesso edificio, la scoperta dei grandi marmi imperiali coi ritratti di deità, d'imperatori, di magistrati, su lastre appoggiate proprio al muro di cinta del sepolcro d'Aulo Irzio, ch'era stato luogotenente di Cesare nelle Gallie e che aveva scritto l'ultimo libro del *De bello gallico*? Li avesse ritrovati Bramante da poco tornato a Roma mentre intorno al 1511 si facevano gli scavi per questo suo spazioso cortile a due pia-

ni d'archi nuovi e di colonne antiche, gl'inni augurali e le profezie in un latino armonioso quasi quanto quello d'Orazio sarebbero stati innumerevoli. Chiaro, schietto e luminoso, diceva pochi anni dopo Michelangiolo, dell'intelletto di Donato Bramante, e aggiungeva a suggello del giudizio: « Chi si allontana da Bramante si allontana dalla verità », che sembra la lode d'un uomo a un uomo, non d'un architetto a un'architettura.

Come in noi i malanni e la felicità, cosí in queste fabbriche le rovine e la bellezza, le sventure e la gloria si succedono e s'intrecciano inaspettate, mescolando all'ammirazione e alla sicurezza dei monumenti millenari quel tanto d'ansia sulla vanità della speranza che fa l'incanto di Roma, come un brivido d'inverno nel fiorito tepore dell'aprile. Scriveva Goethe che Roma è una severa scuola nella quale ogni giorno s'insegnano tante e tanto grandi cose che non si osa parlarne e aggiungeva olimpico che bisognerebbe vivere a Roma molti secoli in un silenzio pitagorico. Avete mai provato a poggiare la mano o la fronte sopra una colonna del Partenone o sopra un pilastro del Colosseo quando vi batte il sole? Sono piú caldi d'un corpo vivo e giovane, e a sera, scomparso il sole, si raffreddano molto piú lentamente di noi se passiamo dalla grande luce all'ombra, quasi dandoci con quel rattenuto calore la misura della loro lunga vita. Dopo un'ora, a toccare quelle pietre o quei marmi, vi si sente ancora un calore di nido.

Ma questi sono giochi. Dove una buona architettura tocca davvero l'uomo è nel carattere, stile morale, modello, *modulus,* modulo, che essa gli impone come uno specchio l'immagine. Questo grande palazzo, per esempio, con le due parti, quella esterna sulla via del Pellegrino e sulla piazza, degli ultimi dieci o undici anni del Quattrocento, e quella, diciamo interna, del cortile bramantesco, di dopo il 1511, spiega l'italiana civiltà dei due secoli come nessun libro di storia o di critica potrebbe meglio. Par d'ascoltare, tra facciata e corte, due voci della stessa parlata, o la stessa voce in due pronunce. Il bugnato piatto e regolare, minuto quanto quello che si vede sui muri che cingono le tombe etrusche a Populonia, di quasi duemil'anni avanti, le paraste a due a due esili e stiacciate per mettere meglio in valore il netto chiaroscuro delle lunghe cornici continue e dei capitelli scolpiti, le finestre ad arco fatte proprio per contenere la mezza figura d'un uomo vivo come dentro la céntina d'un ritratto dipinto. Certo, sulla troppo lunga fronte col troppo lungo e monotono elenco delle finestre uguali, senza il graduato salire e scendere della grande sintassi latina, non è piú la quadrata semplicità della pagina albertiana tradotta in pietra dal Rossellino sulla facciata del palazzo Rucellai di Firenze. Eppure qui alla Cancelleria si vede e si gode come un'antologia architettonica del piú sereno Quattrocento italiano, regione per regione, anche lombardo e anche veneziano.

Pietro Aretino racconta che il cardinal Riario edificò questo palazzo coi danari vinti al gioco a Franceschetto Cibo, figlio d'Innocenzo ottavo. Nel 1499, inviso ai Borgia e sopratutto al duca Valentino, egli lascia prudentemente Roma e non vi riappare che nel 1503, morto Alessandro sesto. Nello stesso anno diventa papa Giulio secondo, e Bramante viene a Roma. Dalla nuova basilica di San Pietro al nuovo Palazzo Vaticano, dall'edificio della Zecca a quello dei Tribunali, Giulio secondo non vuole che lui; e cosí il Riario. Il fianco della Cancelleria sul corso Vittorio Emanuele è di Bramante?

Certo è suo il grande cortile rettangolare coi due portici ad arcate e coi due sovrapposti piani a finestre i quali, fabbricati di rosei mattoni sopra l'ombra fonda dei portici, sembrano leggeri quanto sopra due filari di lecci le nuvole e l'aria. Romano? Sí, cioè cinquecentesco, ché lo si riconosce dal petto e dal respiro. E ha ragione il maggior storico della nostra architettura, Gustavo Giovannoni, quando afferma che lo stile del Rinascimento solo col Bramante diventa italiano. La vecchia formula, del portare le espressioni antiche e classiche a vita nuova, acquista con lui piena unità. Presto da nazionale quello stile si fa mondiale: case, palazzi, castelli, chiese, piazze. E proprio questo voleva dire Michelangiolo quando affermava che chi s'allontanava da Bramante s'allontanava dalla verità. E si ricordi che Raffaello era nipote di Bramante e che Michelangiolo in

una lettera del 1542 ha dichiarato netto: « Tutte le discordie che nacquono tra Papa Julio e me fu la invidia di Bramante e di Raffaello da Urbino » cui Bramante voleva che il papa desse a dipingere la metà della vôlta della Sistina quando la prima metà era già stata dipinta da Michelangiolo. Ma Michelangiolo quando giudicava Bramante sapeva di parlare ai secoli, non a papa Giulio che in trono rimase meno di dieci anni.

Il petto e il respiro del Cinquecento. Guardate alle due estreme, e opposte, espressioni della sua architettura: Michelangiolo e Palladio: la sagrestia nuova in San Lorenzo di Firenze, a Roma l'abside e la cupola di San Pietro, il palazzo dei Conservatori in Campidoglio; a Vicenza la « basilica » e il palazzo Chiericati, a Venezia il Redentore. Hanno polmoni che nella stessa Firenze di Brunelleschi si sarebbero sentiti soffocare. Lo stretto e decorativo connubio tra scultura e architettura ripugna a questo secolo che ha fede solo nelle pure membra architettoniche, e quando modella fusti e basi, métope e triglifi, tori e scozie, gole e listelli, pare che modelli nudi erculei, tanta forza e certezza e severità vi vuol dare a ogni ombra. Esso non concepisce piú che per masse complesse, fissando negli edifici fermi equilibri e gerarchie incrollabilmente graduate e cadenzate, nella mole, nel luogo e nell'ufficio: superiori e inferiori, centrali e laterali. Simbolo di questa concezione orchestrata fu l'amore del Cinquecento per le costruzioni a pianta centrale, emulando

la Roma imperiale e il suo governo davvero centrale. Bastano di Bramante due soli esemplari: il Tempietto del 1503 in San Pietro Montorio, rotondo come un ben concluso periodo ciceroniano, e la pianta di San Pietro, che è agli Uffizi, cioè una croce greca rinfiancata d'altre quattro minori, mole unitaria che, senza un principio e una fine, come la perfezione e l'eternità, ripete quattro volte ogni suo aspetto, le quattro absidi sporgenti, le quattro cupolette a corona della maggiore e, agli angoli, i quattro campanili.

In questo ritorno, dopo piú d'un anno, al palazzo della Cancelleria che chiamerei pei suddetti ammaestramenti il palazzo parlante, ho la fortuna d'essere accompagnato da Biagio Biagetti, direttore della Galleria Vaticana, che cinque anni fa m'accompagnò a vedere, anzi a toccare la volta della Cappella Sistina, a tu per tu con Michelangiolo.

La sala detta dei Cento giorni perché fu affrescata da Giorgio Vasari in cento giorni, è la piú danneggiata dall'incendio. E ne avesse Vasari impiegati mille, non sarebbe mai arrivato, me ne dolgo, all'altezza delle suole dei famosi stivali che, quando Michelangiolo lavorava alla Sistina e si ricordò una sera di sfilarseli, gli vennero via, si dice, con brandelli di pelle incallita e sanguinante. Ma Biagetti è un restauratore maestro. Il male è stato che, quando irruppero le fiamme, sulla parete con l'affresco della riconciliazione tra Francesco primo e Carlo quinto erano dal 1934 i

palchi di legno per restaurare quelle pitture, anzi per staccarle, tanto s'erano gonfiate e separate dalla muraglia e tanto il soffitto sembrava pericolante. Si tratta d'un salone rettangolare di ventun metro per undici ch'era tutto dipinto, e da molte, anzi da troppe mani per confessione dello stesso Vasari: « Io confesso d'aver fatto errore in mettere quest'opera piú in mano di garzoni per condurla piú presto, come ci bisognò fare, perché meglio sarebbe stato aver penato cento mesi ed averla fatta di mia mano ». La composizione che è del Vasari, con allegorie, scene storiche, finti architravi, prospettive e lontananze, è infatti il meglio di questa pittura, e vi sono, s'intende, il ritratto dello stesso messer Giorgio accanto a quello del Buonarroti. Le quattro pareti sono adesso minutamente, per ogni verso, coperte da strisce e da bende bianche per sorreggere l'intonaco cotto in quella fornace. (Ma non sarebbe meglio far ridipingere da un buon pittore tutta la sala?). È da notare che, mentre le travi di ferro con cui s'era cominciato a rafforzare il soffitto si sono contorte al fuoco come serpi, le grosse travi cinquecentesche di legno sono bruciacchiate e annerite, ma il pieno ne è intatto e non s'è nemmeno degnato di curvarsi.

Sic perpetuo, era una delle due imprese del cardinale Riario, e l'emblema di questa impresa era una rosa che si ripete in ogni angolo del palazzo, sulle finestre della facciata, tra gli archi della corte, all'incrocio delle vôlte sulle sale che

l'incendio non ha raggiunte. L'altro emblema è il timone d'una galea, e il motto corrispondente *Hoc opus*.

A toccare le squame dell'intonaco combusto che si staccano dall'arricciato e a vederle piane e lisce anche dove per lo spessore un poco piú alto si sente che comincia un'altra falda d'intonaco, cioè, di regola, un'altra giornata di lavoro pel pittore, ripenso alla vôlta della Sistina, e interrogo l'onnisciente Biagetti: — Sí, Michelangiolo connetteva una toppa all'altra con un lieve sottosquadro, come incastrandole sull' arricciato. Ma Raffaello, no: le stendeva sullo stesso piano, e cosí Vasari. Michelangiolo insomma non si stancava mai e pensava a tutto. Per esempio, la vasta parete su cui ha dipinto il Giudizio universale è in leggero strapiombo, e verso il basso rientra un poco perché non vi si fermi e non vi s'accumuli la polvere.

I «RE MAGI» DI TIEPOLO

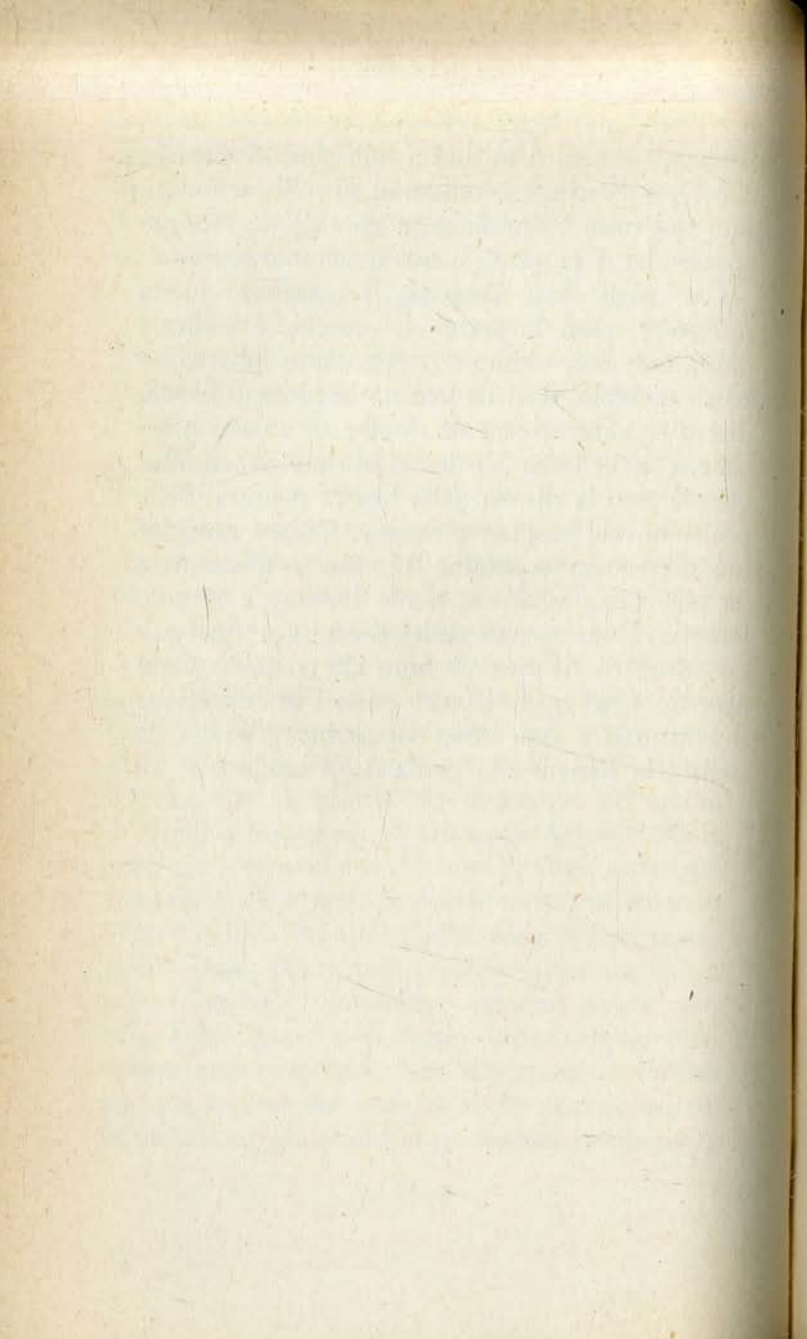
Venezia, settembre 1941

S'È chiusa al Ridotto di Venezia la Mostra degli Incisori Veneti del Settecento che è stata, in quella città e in quel palazzo, dati i tempi convulsi, una gran bella mostra. Io ammiro i Tiepolo, Giambattista e anche il figlio Gian Domenico, nei dipinti e anche nelle incisioni, per la stupefacente padronanza dell'arte loro e per la vivezza, prontezza e volo della fantasia, doti perdute, la quale parola Fantasia Cicerone scriveva ancora in lettere greche per ricordare che vien da Luce, Lume, e fa apparire, rischiara, scopre e dimostra le cose esistenti, e quelle sognate, come se fossero anch'esse esistenti: apparizioni, si direbbe noi.

Quante volte dei maggiori impressionisti francesi s'è detto che il vero e unico soggetto della loro pittura era la luce? Questo si dovrebbe, almeno da noi, dire prima di tutto di Giambattista Tiepolo, anche quando incide. Al Ridotto era esposta la piú illustre e grande delle sue acqueforti, l'*Adorazione dei re magi,* ch'egli incise in Spagna riproducendo il quadro da lui dipinto per la cappella della villa reale d'Aranjuez; e leggo che adesso il dipinto non si sa piú dove sia. Il rame che è tra i pochi rami tiepoleschi superstiti, era a

Venezia esposto accanto all'acquaforte, prestato dal Museo Civico. Dove i segni della morsura erano piú fondi e piú folti, il rame luccicava come oro; ma la metà del grande foglio era stato dall'incisore lasciato intatto e candido: la piena luce del cielo libero e luminoso, il paragone cioè di tutto il chiaroscuro che in Tiepolo non è mai ottenuto con tratti incrociati ma con mille segni piú leggeri d'una peluria, piú minuti della polvere che colora le ali delle pieridi. Se cerchi sulla stampa o sulla lastra il passaggio tra l'ombra tenue che accarezza la gota della Madonna e il candore della sua fronte, ovvero tra la sinistra di lei e il bianco ventre del Bambino, vedi e conti con una lente i punti; ma a occhio nudo la purezza di quei bianchi squilla tanto che non ritrovi piú i limiti dove il tepido sospiro finisce e si spicca la voce spiegata. Guardando, direi ascoltando Tiepolo, non bisogna dimenticare che siamo nel gran secolo della nostra musica, anzi nel secolo del violino, il piú acuto strumento dell'orchestra; nel secolo di Antonio Stradivari, di Giuseppe Antonio Guarneri, dei « virtuosi » e dei loro prodigi; e che già Baldinucci chiamava, in questo senso, un virtuoso Gian Lorenzo Bernini. Questi brevi e lievi segni, tratti, graffi, punti, non ponderabili uno a uno e non misurabili, potrebbero ognuno essere con niente piú gravi e la lastra súbito apparirebbe falsata bucata stonata. Non altrimenti il violinista, che appena sfiori con l'arco le quattro corde e la toccata sia piú sciolta o piú legata, piú tremola

o trillata, può ferire l'orecchio di chi ascolta; e il tempo per lui si misura a millesimi di secondo come per l'incisore a centesimi di millimetro. Infatti qui tutto è illuminato e non v'è un minimo spazio che si possa dir nero, o soltanto scuro.

Che cogli occhi debbano, per mirare questo miracolo, quasi lavorare gli orecchi, è indicato dal grande bue, ultimo rappresentante dello scomparso presepio, il quale bue sta in piedi di fianco, dietro la Vergine e fa da sfondo bruno alla bianchezza e bellezza di lei. Col testone cornuto guarda esso la distesa della bianca pianura, delle poche nuvole lunghe; e mugge. Questo muggito lungo e sostenuto domina il luminoso orizzonte e dà alla scena affollata, umile insieme e fastosa, semplice e santa, una sanità georgica, e quel caldo odore di fieno e di fimo che riscaldò Gesú neonato e nel quale i fedeli pastori in adorazione si sentirono a casa loro, nonostante gl'inni e la stella e la cometa e la gloria degli eccelsi.

POMPOSA

Febbraio 1937

Sono stato a Pomposa il due del novembre scorso, la mattina dei Morti. Sulla pianura ferrarese dietro il chiaro velo della nebbia l'azzurro traluceva come in occhi timidi fa il desiderio. Sarebbe bastato un soffio di vento, e l'infinito si sarebbe scoperto, fino al sole. Invece tutto era immobile, pallido e assopito. Su quelle terre di bonifica anche gli alberi sono leggeri e diafani, di rapida crescita, di vita breve: salici e pioppi, ormai senza foglie; non una quercia, non un cipresso, non un abete. E la terra fino a Monselice è senza una pietra. Cretosa, è bianca come le sue bietole. Molti aratri sono al lavoro, tratti da sei e da sette paia di bovi candidi, e il loro candore era quella mattina per miglia e miglia il colore piú vivace che forasse la nebbia. Ma quando l'automobile s'avvicinava a un cimitero e a un abitato, aparivano file di uomini e di donne in bicicletta, folte come facessero corteo: le donne vestite a lutto, con fasci di fiori legati al manubrio. Una, giovane, rossa di freddo, infagottata in una sciarpa, dalla sua bicicletta teneva una mano sulla spalla dell'uomo che le pedalava accanto, e ridevano. Un'altra, vecchia e scarna, il volto

stretto in un fazzoletto nero, seduta sull'asta del telaio, s'appoggiava seria al petto del figlio in sella, e reggeva un cero incartato.

A Codigoro, sulla destra è un largo canale, piatto come uno stagno, e i salici vi riflettevano a distanze eguali l'ispido ciuffo dei vincigli; sulla sinistra i fumaioli dell'idrovoro e dello zuccherificio s'alzavano esili e fragili anch'essi come pioppi. Tutto, insomma, dalla nebbia alle case, dalle tinte alle piante, rivelava la tenera età di quella terra appena emersa e ancora umida, dove la scacchiera delle strade e dei canali, a guardarla dal cielo, sembra segnata col tiralinee su un foglio ben teso. Noia? No, ma per noi cittadini una vaga malinconia perché l'uomo vi si sente sperduto, senza l'appoggio e l'esempio del passato, e la stessa bellezza è tutta d'oggi, anzi dell'avvenire: sogno, speranza e volontà. Il domani, non c'è verso, te l'hai da fabbricare da te.

D'un tratto, in fondo al rettifilo ci è apparso il campanile sovrano e ci hanno guardato i tre archi profondi dell'atrio sulla chiesa di Pomposa. Era ancora dopo tanta novità l'approdo a una solida riva come quando sul Po di Volano, nel frastaglio del delta tra il Po di Goro e il mare, i monaci benedettini sbarcavano nell'isoletta triangolare, vi fondavano un'abbazia e, sull'esempio del mondo romano in letargo, per onorare Dio si davano a salvare l'uomo, a bonificare i campi e a seminarli, a piantare alberi durevoli e a innalzare fabbriche incrollabili, e a fissare, prima di tutto a sé stessi,

norme di vita e di lavoro, cioè regole di coscienza. « L'abate moderi tutto, cosí che i forti abbiano quello che loro occorre, ma i deboli non si avviliscano ». Su questo stesso mare, il campanile di Sant'Apollinare in Classe, il campanile di Venezia, il campanile di Murano, il campanile di Caorle, il campanile di Aquileia, il campanile d'Arbe erano braccia tese su dall'acqua a chiamare Dio, a indicare Dio, e anche la salvezza dalla bufera. Accanto al campanile di Pomposa adesso hanno spianato, per chi passa in cielo, un campo di fortuna, con la manica a vento bianca e rossa appesa al palo. Nel giro d'Italia molti atterrano qui, solo per la bellezza del campanile.

Sopra questa torre e sopra la chiesa e quel che rimane del monastero, l'aula capitolare cioè, il refettorio, il dormitorio e il restaurato palazzo della Ragione, la Libreria dello Stato pubblica due grandi e bei volumi curati dall'Istituto d'archeologia e di storia dell'arte e scritti da Mario Salmi (*L'Abbazia di Pomposa*, lire 600), con l'abbondanza di confronti e di richiami e con la cauta dottrina che è il primo merito di questo scrittore. Di pagina in pagina, di figura in figura, rivivo cosí la lontana giornata d'autunno. Il bianco dei grandi fogli si dilata in quella nebbia diafana che là a Pomposa ha verso mezzodí lasciato apparire un sole da limbo, senza calore, senza la forza, pareva, di salire la volta del cielo: solicillo lo chiamano in Umbria, dove tante parole ricordano il latino sul tramonto. E i serrati argomenti e i precisi documenti di Ma-

rio Salmi m'aiutano a mutare i ricordi in ragionamenti. Il campanile dunque fu fondato nel 1063: papa Alessandro secondo, imperatore Enrico quarto, abate Mainardo, architetto un maestro Deusdedit, che sarebbe Diodato. Sui quattro gradoni di tufo, esso in nove piani è dei piú belli d'Italia: cinquanta metri d'altezza, novecent'anni di vita. Nei primi tre piani i mattoni sono rossi, poi gialli e chiari quasi che la luce li abbia scolorati. Anche le aperture nella torre vanno crescendo come in un canto corale cui a ogni ripresa nuove bocche s'aggiungano per moltiplicare grandezza e altezza fino al pieno finale. Le feritoie dei primi due piani diventano infatti al terzo e al quarto una finestra, una bifora al quinto, una trifora al sesto e al settimo, una quadrifora all'ottavo e al nono; ma questo sommo piano è rialzato in trono da una corona d'arcatelle perché esso porta le campane e dai suoi sedici archi deve uscire la voce di Dio sulle terre e sull'acque: un rombo per cui gli stessi bronzi, anche cessati i colpi del battaglio, seguitano a fremere come cuori in tumulto. Il 1321, nell'andare o nel tornare da Venezia ambasciatore dei Polentani, Dante percorrendo la via romea certo visitò il convento, entrò nella chiesa, alzò gli occhi a questa torre.

Giustamente il Salmi, trattando del campanile e dell'atrio costruito dal Mazulo a tre fornici prima che la chiesa fosse nel 1206 consacrata, parla d'un'arte e d'una civiltà lagunare. Mazulo romagnolo (forse da Tommaso, il cui diminutivo è

Mazolo in Romagna) s'era formato a Ravenna; ma nella fronte di quest'atrio i rilievi di terracotta ripetono, come a Venezia, come in Dalmazia, motivi persiani di leoni, d'aquile e di pavoni. Anche le ciotole di maiolica, splendenti come gemme, inserite tra i mattoni del campanile e dell'atrio, erano orientali, persiane o fatimite, e queste talvolta con lontani ricordi cinesi (ancora qualcuna ve n'è, ma quelle sgargianti, che i restauratori hanno murate per riempire i vuoti, sono come cristalli al posto di diamanti). Tra le maioliche e i rilievi di cotto, vanto di questa regione, qualche marmo romano e bisantino, come cippi, capitelli, pulvini, patere, e nella chiesa le colonne tra le navate, paiono il sigillo della civiltà imperiale sulla nuova civiltà che, appena prende corpo, si volge a quella eredità e se ne gloria. Arte romanica, Romagna, Emilia dalla via romana che Emilio Lepido lanciò tra mare e Po: le etimologie sono genealogie. Ai vivi colori di questa fronte e del campanile risponde nell'interno della chiesa il pavimento a mosaico e a intarsio, con una parte piú antica e chiara, forse del sesto secolo, che ha disegni e scomparti simili a Grado e a Ravenna e che il Salmi pensa portata qui da Ravenna quando fu costruita la chiesa, e una parte piú accesa e fastosa che fa pensare a San Marco di Venezia, con pietre rare, rosse e verdi, gialle e nere, forse creata e messa in opera piú d'un secolo dopo da una maestranza proprio veneziana. Nello stesso tempo vi lavorava una maestranza di scultori educati nel

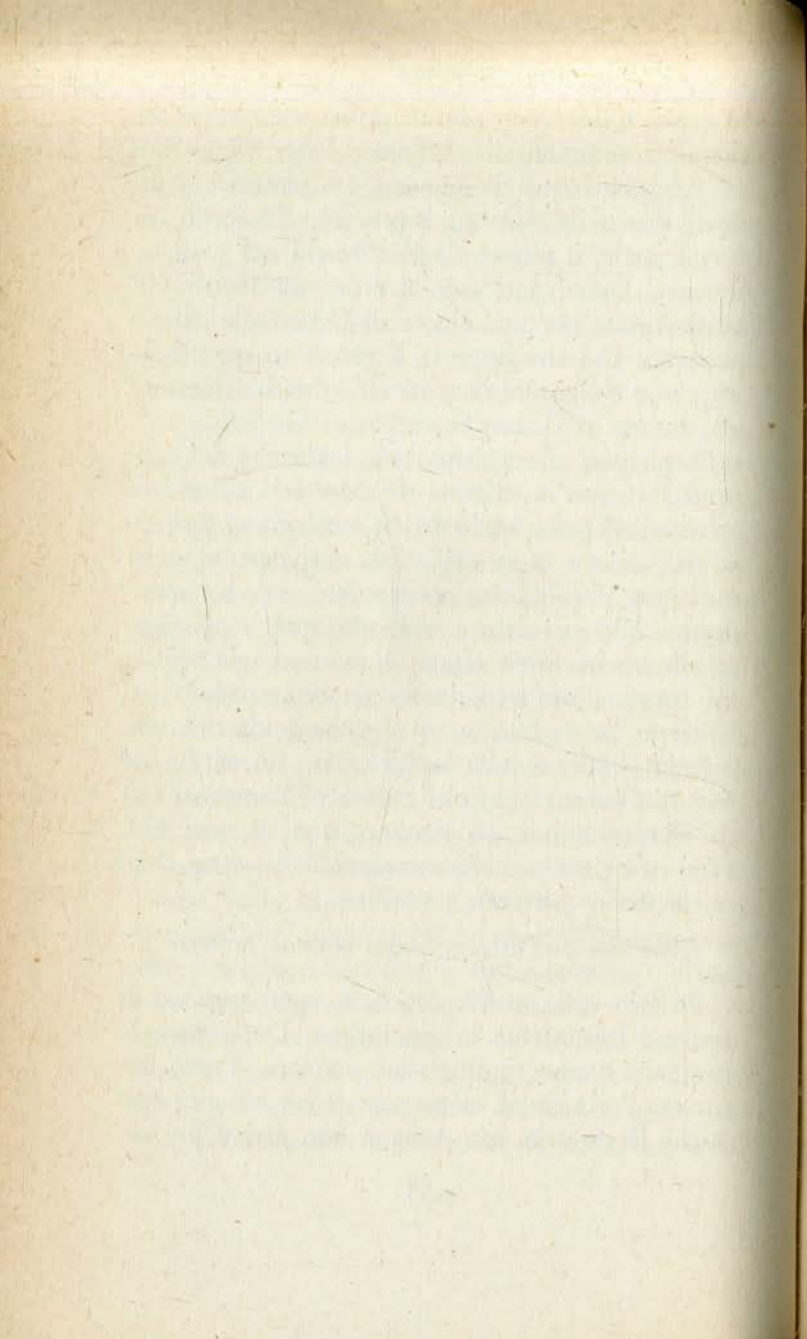
cantiere del duomo di Ferrara. Austeri i monaci, severa la regola, ma Dio nella sua casa doveva essere onorato quanto un re, anche in tempi di povertà. Le chiese del tipo fienile sono solo dell'epoca nostra, e la modestia cristiana v'entra per poco: si tratta di non dare nell'occhio a comunisti, a ebrei e a protestanti; e l'estenuata fantasia e il fiato corto degli architetti nudisti si trovano in quella rassegnazione a loro agio.

I pallidi affreschi della chiesa, nella navata grande e nel catino, sono trecenteschi, ben composti, e anche, per quanto si poteva, ben restaurati. (Quando finalmente si abbatteranno i miseri muretti di sostegno che tagliano le navate laterali? Non era meglio imprendere questo restauro che inventare faticosamente le forme della cripta?) Nel Trecento però la pittura ritrovava qui la maestà e la semplicità romanica, negli affreschi dell'aula capitolare, con la Crocifissione e, ai lati, san Pietro e san Paolo, san Benedetto e san Guido, e dodici profeti dipinti in grigio come fossero statue, contro un azzurro fondo dentro bifore rosee. L'esempio di Giotto e delle sue allegorie monocrome nella cappella degli Scrovegni a Padova è presente. Le pieghe folte e lanose delle loro tonache e toghe, che talvolta toccano terra e dànno alla statua dipinta un che di murato e di monumentale, e la malinconia e la fierezza dei volti barbuti fanno di quelle figure bianche e solenni, alzate sul turchino notturno del fondo, quasi tante apparizioni. Per la coscienza dei monaci raccolti

in capitolo dovevano assumere una potenza di comando soprannaturale. L'autore è per Mario Salmi un giottesco di Bologna. E un giottesco riminese, Pietro da Rimini, è per lui, d'accordo col Cavalcaselle, il pittore degli affreschi nel gran refettorio. I confronti con la croce da Pietro piú tardi dipinta per una chiesa di Urbania appaiono probanti. Ciò che importa è vedere in quell'isola sorgere e sfolgorare davanti all'Adriatico, accanto alla figura di Dante, l'esempio di Giotto.

Com'erano allora disposte le fabbriche del convento? In quella mattina dei Morti la chiesa era colma di popolo. Molti fedeli ascoltavano la messa dall'atrio e fuori dell'atrio, anche per godersi quel poco di sole che s'era scoperto, e da lí rispondevano alle giaculatorie dell'officiante. Appoggiato alla rovina d'un muro di mattoni, già spalla, mi parve, d'un arco, io facevo eco, quando nel voltarmi ho veduto su quel rudere inserita una piccola lapide, e sulla lapide inciso un carme latino di Giovanni Pascoli in onor di Pomposa. Caro Giovanni, lontano lontano, uno di quei tuoi versi m'è rimasto nella memoria. È la stessa chiesa, lo stesso convento a parlare.

Quod fuit est. Lentam stupeo remeare iuventam.

Proprio cosí: quello che fu è, e mi stupisco di rivivere lentamente la giovinezza. Dopo poco le campane hanno cominciato a suonare. Tanto ferma era l'aria che il suono pareva dovesse giungere anche là dove la voce umana non arriva piú.

IL FONDACO DEI TEDESCHI

Venezia, novembre 1939

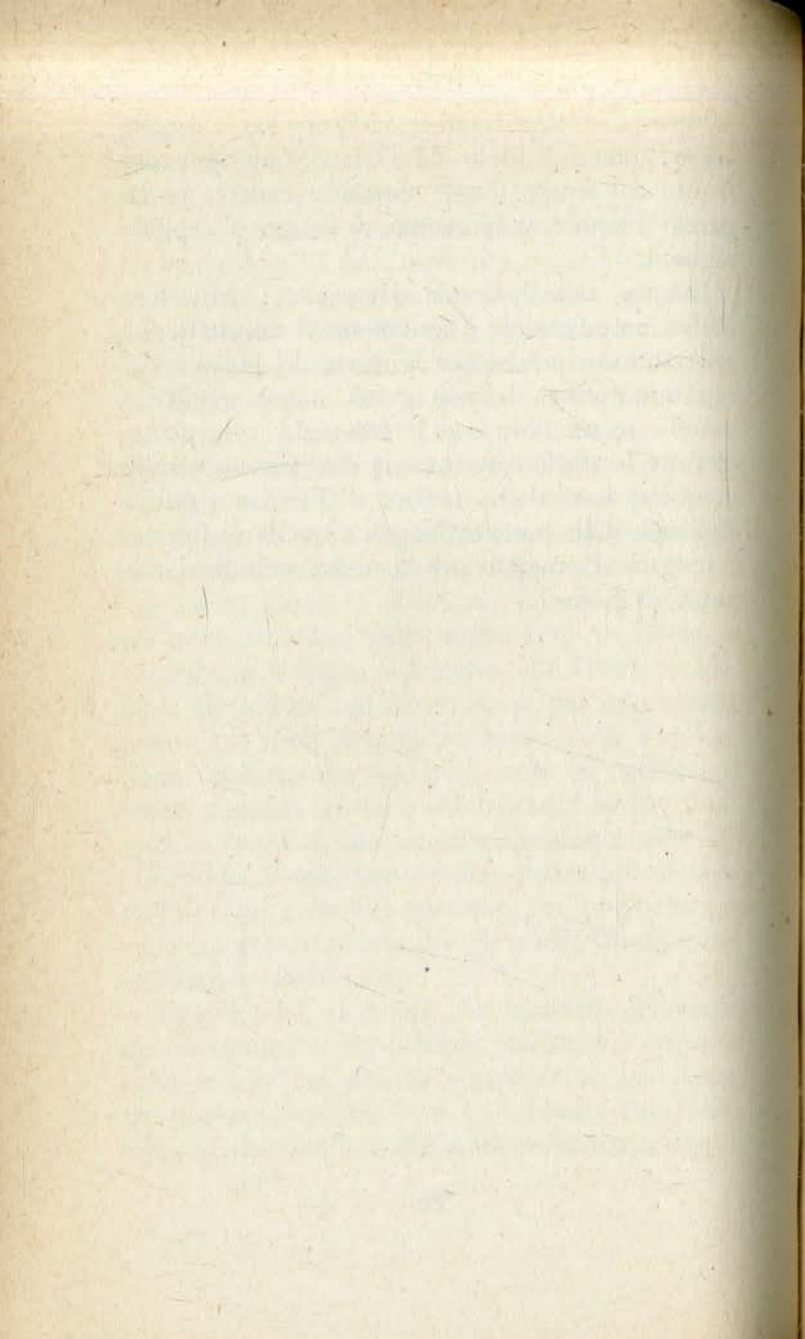
S'È poco parlato del restaurato Fondaco dei Tedeschi, che è a Venezia sotto Rialto il palazzo delle Poste: restauro e ripristino lodevoli per ogni verso, fatti a spese del Ministero delle Comunicazioni, con l'assiduo consiglio della Soprintendenza ai monumenti. Ma la piú bella e, per troppa gente, inaspettata lode è che, riaperti e riconsolidati gli archi dei portici in tutti e quattro i piani, s'è avuto il piú pratico palazzo delle poste che si possa vedere oggi in Italia. Vi ricordate quando i veri e fieri novecentisti e duemilisti escludevano, dai loro edifici razionali, funzionali, internazionali e dozzinali, gli archi come un segno evidente di servilità all'antico? In pochi anni quelle barricate di chiacchiere sono scomparse, né c'è voluta altra fatica che la santa pazienza d'aspettare. Adesso dal palazzo della Civiltà italiana, per l'Esposizione mondiale di Roma, con trecento e piú archi, fino a questa resurrezione d'un edificio comodo, logico e spazioso di quattro secoli addietro, dalle bianche case, pubbliche e private, nei villaggi dei nuovi coloni in Libia, fino alla piazza di Pomezia nel redento agro pontino, non si vedono e non si lodano piú che portici, italianissimi portici come

sempre se ne è veduti sul mare nostro da Venezia e da Chioggia fino a Malta: archi sodi netti larghi come la nostra parlata.

Questo palazzo veneziano già attribuito, tanto era italiano, a Pietro Lombardo e a fra Giocondo da Verona (*Teutonicum mirare forum spectabile fama, Nuper Jucundi nobile fratris opus*, aveva cantato Pietro Contarini), appare invece dal decreto del Senato veneto del 19 giugno 1505 e dai Diari del Senato opera d'un Girolamo tedesco, di cognome sconosciuto. Un tedesco? Nel 1905 o nel 1925 gli architetti e architettucci italiani (sostantivo e aggettivo poco rispondenti al vero) copiavano invece da rivistelle tedesche adesso convertite, e magari da cartoline illustrate, i facili progettini pei quartieri nuovi delle nostre città, da Roma a Napoli, da Bologna a Genova, da Torino a Milano. *Sic transit*... E il transito va piú veloce ogni anno. Tra dieci o quindici anni questi scatolosi edifici appariranno decrepiti anche ai ciceroni di piazza; peggio, anche a coloro che li hanno disegnati e costruiti. Ma questi rispondono impavidi che le case d'oggi non devono durare piú di vent'anni: che è un bel conforto pei proprietari e certo un gran conforto per gli architetti che ricostruiranno quelle case.

Forse è bene ricordare che su questo Fondaco dove i commercianti tedeschi abitavano e custodivano le loro mercatanzie, presedevano per legge tre patrizi veneziani, detti i Visdomini dei Tedeschi. Le due facciate dell'edificio furono affresca-

te, quella sul Canalgrande da Giorgione, e quella verso il ponte di Rialto da Tiziano. Qui ogni confronto col tempo d'oggi dovrebbe cadere; prego perciò il lettore, se ha tempo, di passare al capitolo seguente.

Intanto, una domanda. Dato che il Ministero delle Comunicazioni è certamente il ministero che piú fabbrica, perché per la storia del gusto e del suo diminutivo, il buon gusto, non si risolve a pubblicare un libro con le fotografie e le piante di tutte le stazioni ferroviarie e le poste costruite in questi anni, dalla stazione di Firenze a quella di Siena, dalle poste di Napoli a quelle di Pistoia, e magari al progetto per la nuova grandiosa stazione di Roma?

PALAZZO REZZONICO

Venezia, aprile 1937

Utile scienza la museografia, sul modo piú conveniente per costruire, illuminare e distribuire un museo nuovo; ma se si può raccogliere un tesoro di dipinti, sculture, mobili, stoffe, arredi, costumi, stampe, libri, ceramiche d'un dato secolo o stile, e disporlo con ordine e armonia dentro un bel palazzo dell'epoca stessa di quel tesoro, questo è perfetto e persuasivo miracolo perché l'architettura della fabbrica riecheggia da per tutto, anche nel disegno d'un broccato e nell'intaglio d'una cornice, nel garbo d'una tazza o nei fiorami d'un merletto. Di tutti i musei d'Italia, anzi d'Europa, da domani nessuno varrà, in questo senso, il museo del Settecento veneziano dentro il palazzo Rezzonico sul Canalgrande.

Questo palazzo era stato infatti commesso intorno al 1667 da Filippo Bon a Baldassare Longhena il quale era nel pieno della fama e veniva voltando le cupole di Santa Maria della Salute. La Salute, il palazzo Rezzonico, il palazzo Pesaro, per dire solo delle fabbriche di lui sul Canale: al volto di Venezia il Longhena aggiungeva una forza opulenta e romana che lungo la mobile acqua sembra anche piú incrollabile e maestosa. Ma né

Filippo Bon né i suoi figli Giacomo e Alessandro, che nel 1715 era caduto in schiavitú dei Turchi, riuscivano a finire il palazzo; e i tetti, i muri, i terrazzi marcivano sotto le piogge. Nel 1750 i Bon lo vendettero per sessantamila ducati ai Rezzonico, e questi incaricarono l'architetto Giorgio Massari di finire rapidamente la fabbrica. Certo è di lui l'ultimo piano, e probabilmente anche lo scalone e la sala da ballo affrescata dal Crosato. La famiglia Rezzonico si estinse nel 1810. Nel 1831 e '32 furono venduti all'incanto i mobili e gli oggetti d'arte. Poi il palazzo fu dei Giovanelli. Nel 1887 lo comprò il poeta inglese Robert Browning che vi scrisse il suo ultimo libro di versi, *Asolando*, e vi morí il 12 decembre 1889. Dagli eredi Browning nel 1906 il palazzo passò al conte Hirschel de Minerbi; da lui, per l'alacre opera del podestà Mario Alverà, al Comune di Venezia, nel 1931. I lavori di restauro e di adattamento cominciarono nel gennaio del '35, sotto la direzione di Nino Barbantini. È sua la fatica ed è suo l'onore d'aver creato questo museo, a un anno di distanza dall'altra sua grande e indimenticabile impresa della mostra di Tiziano a Palazzo Pesaro. Ma è di tutta Italia il merito di sapere e di poter fondare tranquillamente durevoli istituzioni, come queste, di cultura e d'arte, d'un'importanza senza paragone possibile, nelle ore storiche che stiamo vivendo e che ad altri Paesi toglierebbero per l'ansia il respiro. Dagli scavi di Pompei e d'Ercolano alla tomba romana d'Augu-

sto, dal palazzo di Ludovico il Moro a Ferrara col grande museo di Spina e dai restauri dei castelli di Val d'Aosta a questo palazzo Rezzonico sul gran Canale, a ogni passo che fa verso l'avvenire, sembra che l'Italia voglia alzare un altare in ricordo del suo passato glorioso e quasi divino perché i nostri antichi ci accompagnino e ci proteggano.

Nel palazzo Rezzonico le opere sono venute prima di tutto dal Museo civico Corrèr, le cui raccolte settecentesche nelle sale monotone del Palazzo Reale non trovavano l'aria e la luce loro; poi da acquisti fatti di recente dal Comune, specie nel palazzo Donà dalle Rose e in altri palazzi patrizi la cui vita s'è spenta in questi ultimi anni; infine da lasciti e da doni. L'importante è che solo in talune delle bianche e basse sale del terzo piano, dove sono esposti i disegni del Longhi e del Guardi, i costumi e le porcellane, ci s'accorge d'essere dentro un museo. Al primo e al secondo piano si visita un palazzo sovrano, nel pieno fasto della sua vita; chi v'entra dopo avere letto nel catalogo di Giulio Lorenzetti la descrizione, con le parole stesse dei contemporanei, delle grandi feste date qui dai Rezzonico, quella del 12 luglio 1758 quando un Rezzonico diventò papa col nome di Clemente decimoterzo, quella che nel settembre del '62 durò tre notti quando Lodovico Rezzonico fu nominato procuratore della Repubblica, quella del 7 giugno 1764 in onore del duca

di York fratello del re d'Inghilterra, quella del 5 luglio 1769 quando, pel giovane imperatore d'Austria Giuseppe secondo, fu dato qui un concerto con cento e sedici virtuose di canto, può immaginare che si possa domani ripetere in queste sale uno di quei trattenimenti e ricevimenti e « pubbliche conversazioni » come si diceva sui biglietti d'invito. Tutto sarebbe pronto, dalle candele sui lampadari alle chicchere sui vassoi; e dai ritratti dipinti da Rosalba e da Alessandro Longhi e dai quadri di Francesco Guardi o di Pietro Longhi, anche gl'invitati di allora guardano, pronti a sorriderci.

Accanto al salone da ballo, che è realmente il piú vasto e alto di Venezia mentre le chiare architetture dipinte e le grandi vetriate aperte sul Canale e sul giardino e sulla scala sembrano raddoppiarne l'ampiezza e l'altezza, viene una sala con la volta dipinta da Giambattista Tiepolo. Qui l'occasione gli è stata un'allegoria nuziale per le nozze d'un Rezzonico con una Savorgnan e poco oltre, nella sala del Trono, una allegoria sul Merito tra la Nobiltà e la Virtú; ma il volo di questi sottinsú aperti su cieli diafani e lontanissimi e, nell'allegoria del Merito, il gioco sottile delle luci e delle ombre cosí tenui che par d'udire un archeggiare di violini su note sempre piú acute, fanno di questi affreschi due tra i piú tipici capolavori del Tiepolo. Egli era allora all'apice della gloria, tornato appena dall'aver dipinto a Vürzburg in Germania il palazzo di quell'arcivescovo. Si aggiunga

a essi la sua tela a olio portata adesso qui, sul soffitto d'un'altra sala, da casa Donà, dove Tiepolo parte da uno scarlatto e da un giallo nel manto della Forza, da un bigio e da un viola nella veste della Perfidia per propagare echi e riflessi di schiarita in schiarita, di nube in nube, all'infinito.

Nella sala da ballo e nella sala col soffitto Donà e in un'altra poco discosta è egregiamente distribuita la grande raccolta di poltrone, sedie, tavole, portavasi, moretti e « ghiridoni » di Andrea Brustolòn, la quale raccolta era al Corrèr e proviene in gran parte dal palazzo Venier in San Vio. Si dice che il Brustolòn vi attendesse per piú di vent'anni, dal 1700 al 1723. Su legni fini, di color vario, dal bosso all'ebano, quel virtuoso della sgorbia intaglia e modella con una fantasia sempre desta che talvolta gli fa perdere il senso dell'insieme e la disciplina dell'architettura ma che ancora fa preziosi come oreficerie questi suoi minuti prodigi « senza confusione » com'egli stesso annota un suo disegno del 1715, quasi per monito a sé medesimo. Vi si ritrovano motivi e spunti dal Bernini e dal Parodi; ma con quel mestiere stupefacente non sono mai plagi.

Sotto quei soffitti e dietro quei mobili è da ammirare il gusto industrioso col quale Nino Barbantini ha accordato di sala in sala il colore dei damaschi, dei broccati, dei lampassi nei parati e nelle cortine, qua in un sottovoce tra celeste e grigio, là in uno squillo d'oro e di porpora come

nel soprarizzo regalato dallo stesso papa Rezzonico alla chiesa di Santa Giustina di Padova: quelli antichi, salvati in questo o quel palazzo abbandonato, e taluni ritessuti adesso appositamente in Venezia. Anche è da lodare la sobrietà con cui egli ha distribuito mobili e quadri, quasi frenando per noi piú semplici, geometrici e sportivi, il caldo sfarzo di quel secolo felice il quale fu tollerante verso tutto e tutti meno che verso la mediocrità. Nella sala dell'Allegoria nuziale, sul damasco rosso è infatti appeso solo un gran quadro con l'albero genealogico di casa Dolfin Gradenigo, fatto da cento ritrattini in cera colorata. In quella dei pastelli, con parecchi bei ritratti di mano di Rosalba Carriera, tra gli altri quello in cui ella s'è dipinta incoronata d'alloro, sono poste solo le statuette in cera di due fanciulli, vestiti coi loro abiti originali, di seta crema e celeste. Nella sala del trono, col detto soprarizzo broccato d'oro, è la grande cornice con figure e fogliami, intorno al ritratto dell'inquisitore Piero Barbarigo, modellata, dicesi, dallo scultore Antonio Corradini che nel 1729 adornò l'ultimo Bucintoro e che morí a Napoli nel 1752 dopo avere scolpita per San Severo « la Pudicizia velata » accanto al « Disinganno nella rete » del genovese Queirolo, i due esempi d'inaudita bravura e quasi di scommessa nello scolpire e traforare il marmo, piú ammirati in quell'epoca bramosa di meraviglie. Nella cosí detta Biblioteca, sotto uno straricco soffitto, dal palazzo Nani in Cannaregio, diviso in cinque ovali dipinti

tra grandi racemi di legno coloriti a stucco, con evidenti ricordi secenteschi e cinquecenteschi, dentro armadioni di noce provenienti da Murano è una mostra di ornatissimi opuscoli veneziani del '700, in occasione di nomine, ingressi, nozze, monacazioni. Al centro il diploma di nobiltà dato ai Rezzonico nel 1687, rilegato in marocchino rosso, coi fregi, s'intende, d'oro perché quella nobiltà i Rezzonico la pagarono alla Repubblica centomila ducati: prezzi davvero d'altri tempi.

Al secondo piano, piú intimo e silenzioso, nel lungo e bianco « pòrtego » tra corte e Canale è stata disposta una piacevole quadreria, con ritratti di dogi e di magistrati, e terribili scene di battaglie immaginarie, e vedute di Venezia, per fortuna reali: tra le altre quella della laguna gelata agli ultimi del 1788 tra Cannaregio e San Giuliano. Alcuni versi popolari la illustrano: « e affinché la memoria non sia spenta Ciascun successo qui si rappresenta. » S'apre su questo pòrtego una sala con trentaquattro quadretti di Pietro Longhi o di pittori vicini a lui, sebbene egli sia tanto ineguale che, a negargli un quadro perché troppo secco e quasi stentato, un altro se ne può subito trovare, con le stesse mancanze, certamente suo. Ma a vedere quanto egli valga quando vuole valere, basterebbe la piccola tela con la damina bianca e il pittore che le fa il ritratto. La derivazione bolognese del Longhi, con le forme arrotondate del Crespi e l'osservazione anche maliziosa del Gamberini, qui è palese; e pure la parentela col

Goldoni: « Longhi tu che la mia Musa sorella Chiami del tuo pennel che cerca il vero... », anche piú schietta nei tanti disegni di lui riuniti in due sale del terzo piano. E s'aprono tre sale pel Guardi: una col « Ridotto » e col « Parlatorio », arcinoti, due con gli affreschi ariosi staccati dal palazzo Dabalà già Barbarigo, all'Angelo Raffaele, dove le figure si sciolgono in una palpitante tenerezza di luce che anticipa di cent'anni gli Impressionisti di Francia. In una di queste sale la stoffa sulle pareti e nelle portine, di seta color d'avorio dipinta a mano, e i mobili laccati di verde, decorati con pastiglie d'oro, venuti da palazzo Calbo Crotta, sono un modello di buon gusto e di fattura squisita che da soli farebbero il vanto d'un museo. Anche del Guardi, all'ultimo piano, si trovano addirittura sei stanze con disegni a penna e larghi acquarelli a bistro.

Ma la gentile intimità di questo secondo piano è soprattutto visibile nell'alcova che viene dal palazzo Carminati a San Stae, tutta in colori lievi, fino alla carta del parato, stampata in verdone, nero e bigio, con motivi di rovine. Dietro all'alcova è il camerino degli stucchi, anch'esso dal palazzo Calbo Crotta agli Scalzi, comperato dal Comune piú di trent'anni addietro e qui finalmente esposto in buona luce, modello d'un'altra arte in cui nessuno ci ha mai superati.

Sulla destra del pòrtego in sette camere Nino Barbantini ha poi ricostruito la villetta dei Tiepolo a Zianigo presso Mirano, e sono tutte ornate

da affreschi di Giandomenico quando, mortogli il padre a Madrid nel 1770, egli tornò in patria cercando quiete e riposo. Dal 1910, quando questi affreschi distaccati furono assicurati a Venezia, essi aspettavano d'essere cosí riordinati e bene esposti. Anche questa sarà una rivelazione di palazzo Rezzonico. È proprio la fine della grande pittura veneziana ad affresco, ché una di queste pareti porta la data del 1793. Il nervoso vigore del disegno è intatto e si scorge seguendo il graffito col chiodo, che contorna queste figure danzanti, saltanti, fuggenti, ridenti. La finezza del chiaroscuro è sempre insuperabile, ché i piú sono monocromi, tra bianco e grigio. Ma qualcosa è nuovo: un senso quasi tragico del mistero come nel grande affresco a colori del *Mondo nuovo*, con una folla di alte figure, tutte di schiena, che guardano la baracca del cosmorama, maschere, dame eleganti, goffe popolane e, fra tanti, Tiepolo padre e Tiepolo figlio che si porta la lente all'occhio. Qui insomma si può dire presente Goya, drammatico e crudele, che aveva conosciuto i Tiepolo a Madrid, e tanto aveva preso da loro e, come qui si vede, tanto aveva dato. E nuova è anche la malinconia che ormai si può dire romantica e che da noi non darà in pittura un'opera che valga questi *Pagliacci in riposo*, alti, candidi, lunghi, gobbi e segaligni che da dietro la maschera nera fissano l'orizzonte lontano; e uno di loro ubbriaco giace a terra, pancia all'aria.

Al terzo piano, oltre le raccolte cui s'è accennato,

è una mostra temporanea della porcellana veneta, nelle fabbriche di Venezia, Bassano, Nove, Este, Vicenza, Treviso. Anch'essa, nella sua finezza che uguaglia Sassonia e Doccia, prova l'unità, allora, del nostro stile. Era il tempo in cui per tutti gli Europei la strada maestra verso l'educazione e la cultura passava per l'Italia: un tempo che tornerà. Vedo infatti gli alberghi veneziani già colmi di stranieri, e parecchi se n'ode che parlano inglese. Proprio inglese, perché quei politicanti possono impazzire ma il bisogno o almeno la speranza della calma e della saggezza e della salute nella chiarezza del nostro sole e della nostra civiltà è negli uomini piú forte dei discorsi in parlamento, dei loschi complotti di Ginevra e dei divieti dei quaccheri. Ed è inutile, caro lettore, sospirare: cosí sia. È inutile, perché cosí è e perché sempre cosí sarà finché esisterà una civiltà europea.

LA MOSTRA MEDICEA

Firenze, aprile 1939

Questa mostra della gloria e della storia di casa Medici, pel palazzo dove si tiene e per quello che narra, non poteva essere fatta che a Firenze. Dei primi Medici Niccolò Machiavelli ha enumerato le qualità in tre righe che sono un'epigrafe: « La bontà di Giovanni, la sapienza di Cosimo, la umanità di Piero, e la magnificenza e prudenza di Lorenzo ». Qui se ne vedono le prove luminose. Questo è l'antico palazzo di Cosimo e di Lorenzo; e gli edifici, fortunatamente, per quanto oro valgano, non emigrano come le pitture e le sculture. Queste pitture e sculture e anticaglie e codici miniati sono quello che ci resta delle raccolte stesse fatte proprio per questo palazzo da Cosimo, da Piero e da Lorenzo, con un gusto che allora diventò il gusto di tutto il mondo. Questi ritratti dipinti, scolpiti, tessuti in arazzo sono i ritratti loro e delle loro donne e dei loro successori piú o meno savi e piú o meno fortunati. Queste pergamene, queste carte, questi codici, questi autografi sono di mano loro o sono stati tutti sotto i loro occhi, dai primi registri del banco Medici le cui ricchezze furono la prima base della vigile potenza di quella casata e al quale ricorse perfino Renato

d'Angiò dando in pegno a Cosimo il Vecchio la bolla papale d'investitura del regno di Sicilia, fino agli autografi di Agnolo Poliziano e di Luigi Pulci, di Pico della Mirandola e di Marsilio Ficino, di Vespasiano da Bisticci e di Amerigo Vespucci, di Donatello e di Botticelli, dell'Angelico e di Leon Battista Alberti, dei due Pollaiolo e di Verrocchio, di Michelozzo e di Filippo Lippi. A pochi passi da qui è la basilica di San Lorenzo e sono le Cappelle medicee, dove s'innestano i muri alzati da Brunellesco con quelli alzati da Michelangiolo per contenere le sue statue piú celebri. E lí accanto è la libreria Laurenziana, iniziata da Cosimo, accresciuta da Lorenzo, custodita dal Savonarola quando dopo la cacciata dei Medici nel 1494 fu ricoverata nel convento di San Marco. Tutti oggetti e tutti ricordi senza tramonto, ammirabili e venerabili da secoli per ogni uomo che abbia lume d'intelligenza, e che saranno ammirati e venerati finché sulla terra guizzerà una scintilla d'intelligenza.

Meglio che d'ogni altro principe della Rinascenza, si può dire di Lorenzo il quale di nome non fu mai principe, che egli, essendo cosí schiettamente fiorentino, è stato italiano e, perché fiorentino e italiano, è stato universale. Il suo equilibrio morale e mentale fu tanto che Machiavelli si meravigliò che in lui fossero con « quasi impossibile congiunzione congiunte » la vita leggera e, nel buon senso greco, epicurea con la vita grave del politico. Per questo equilibrio e saggezza e finezza fu chiamato, tra i sovrani e principi d'Italia,

l'ago della bilancia. Quanto alla generosità nel donare e nel costruire, se di Cosimo aveva scritto il suo fedele amico e libraio Vespasiano da Bisticci che, quando prometteva per una buona impresa diecimila ducati, ne dava poi occorrendo quarantamila, di Lorenzo leggiamo nei suoi Ricordi: « Gran somma di danari trovo abbiamo spesi dall'anno 1434 in qua (cioè dal ritorno di Cosimo il Vecchio); somma incredibile, perché ascende a fiorini 663.755 (quasi cinquanta milioni di nostre lire) tra muraglie, limosine e gravezze, senza l'altre spese; di che non voglio dolermi, perché quantunque molti giudicassino averne una parte in borsa, io giudico esser gran lume allo stato e pájommi ben collocati et sónone ben contento ». Parole davvero regali, degne del piú magnifico di questa « nobilissima famiglia popolana ».

Nella prima grande sala dopo l'ingresso abbiamo perciò raccolto la genealogia e l'araldica della famiglia Medici prima e dopo il Granducato, che cominciò con Cosimo primo. Dal 1537 al 1574 il granduca Cosimo fu il vero fondatore del principato, e la statua equestre che ne modellò il Giambologna è anche oggi in piazza della Signoria sull'angolo di Palazzo Vecchio. *Uno avulso non deficit alter*, fu il motto profetico di lui perché annunciò la certa durata della dinastia. Su una parete di questa sala sono murati tre grandi stemmi in terracotta colorata, eseguiti per Leon decimo da Luca della Robbia il giovine: uno è una testa

di leone, emblema parlante di Leon decimo; un altro sono le tre piume bianca, rossa e verde, simboli della fede, della carità e della speranza, legate da un nastro col motto *Semper*, stemma caro a Piero di Cosimo, a Lorenzo e a papa Leone; il terzo rappresenta un giogo col motto *Suave*, e fu l'impresa di Leone. Nelle sale seguenti in ordine cronologico, stanno i ritratti dei Medici: tre serie sono le piú notevoli. Quella degli Uffizi, di trentotto ritratti a mezzo busto, fu iniziata nel 1584 dal granduca Francesco primo che fece ricercare, dei piú antichi membri della sua famiglia, ogni possibile ricordo, e continuò fino all'Elettrice Palatina ultima dei Medici. Quella piú piccola, a olio su metallo, tutta dipinta dal Bronzino, il quale attinse, oltre che al vero, a Botticelli, a Filippino Lippi, a Masaccio, a Raffaello, a Tiziano. Il Vasari li dichiarò « tutti naturali, vivaci e somigliantissimi al vivo ». Infine, dentro mirabili cornici, la serie aulica detta del Poggio a Cajano e dipinta dal fiammingo Giusto Sustermans, grandioso, maestoso, espressivo, spesso degno d'essere posto accanto a Rubens e a Van Dyck. Ma anche fuori delle tre serie s'incontrano, in questi bianchi saloni a volta, ritratti molto belli dovuti al pennello d'Alessandro Allori, di Santi di Tito, del Bronzino, del Poppi, dell'Empoli, del Pulzone. Basta guardare la pallida *Cristina di Lorena*, appunto di Scipione Pulzone, per intendere di quale finezza di pittura e di psicologia fosse ancora capace sugli ultimi del Cinquecento l'arte del ritratto nel

centro d'Italia, nonostante le glorie solari cui quell'arte era salita in Venezia. E basta confrontare i due ritratti del cardinale Leopoldo, discepolo di Galileo, fondatore nel 1657 dell'Accademia del Cimento, raccoglitore di pitture, specie veneziane, di sculture, di miniature e di disegni, iniziatore della raccolta d'autoritratti agli Uffizi: l'uno dipintogli dal Sustermans, l'altro scolpitogli nel 1681, sei anni dopo la morte, dal Foggini per ordine del granduca Cosimo terzo.

Nella sala vicina, s'è riunito ogni superstite ricordo del Banco Mediceo, contratti, cambiali, lettere, libri di contabilità dove si possono vedere i primi e rari saggi di « partita doppia » e, in alto, prestati dal podestà di Milano, tre grandi medaglioni in terracotta dalla porta quattrocentesca del Banco Medici a Milano. Tra i grandi arazzi di questa sala è da ricordare quello che su cartone dello Stradano ci mostra Cosimo il Vecchio mentre fa costruire a Costantinopoli un ospedale pei pellegrini. Dentro la porta spalancata si scorgono due letti della corsia.

Poi s'attraversa il giardino, riattato nel 1911, dove ai tempi di Cosimo e di Lorenzo era un viridario famoso in tutto il mondo civile d'allora, con figure e perfino navi a vele spiegate, tagliate nelle mortelle, e con alcune sculture tra le quali, nientemeno, la Giuditta di Donatello che ora è sulla gradinata davanti al palazzo Vecchio.

Dalla loggia settecentesca dei Riccardi si passa

nell'angolo del piano terreno rimasto intatto da Lorenzo il Magnifico in qua, e descritto nell'inventario fatto nel 1492, alla morte di lui. Qui sono posti i disegni originali delle piú celebrate fabbriche (le muraglie, diceva Lorenzo) erette dai Medici prima del principato: da quelli di Brunelleschi per San Lorenzo e per la Badia Fiesolana, al progetto di Giuliano da Sangallo per la facciata di San Lorenzo presentato al concorso bandito nel 1515 da Leon decimo; dai progetti di Raffaello e di Antonio da Sangallo il Giovane per la villa Madama sotto Monte Mario, oggi, finalmente, proprietà dello Stato, agli studi dello stesso Antonio e di Baldassarre Peruzzi per la basilica di San Pietro in Vaticano. E qui appare Michelangiolo, con autografi e con disegni e con sculture e col suo volto stesso, nel busto che per Lionardo Buonarroti modellò Daniele da Volterra appena Michelangiolo fu spirato. I disegni sono una quarantina, per la sacrestia nuova di San Lorenzo e per le tombe medicee, per la libreria Laurenziana e per le finestre di questa stessa stanza. Le sculture sono due: il Combattimento dei Centauri coi Lapiti, che viene dalla casa Buonarroti e che Michelangiolo modellò a diciott'anni sui consigli del Poliziano e su un pezzo di marmo datogli da Lorenzo il quale invitava quel ragazzo prodigioso alla sua mensa; e il modello di terra, ritrovato nel 1906, per l'allegoria d'un fiume, da porre nelle tombe medicee a San Lorenzo.

Tra le pitture e sculture possedute dai Medici prima del Granducato, tenute da loro in questo

palazzo e oggi per pochi mesi qui ritornate, sono parecchie opere antiche. Una è il bronzo d'una testa colossale di cavallo greca del quinto secolo avanti Cristo. La possedeva il Magnifico e nel 1471 la mandò in dono a Napoli al conte Diomede Carafa di Maddaloni, e ci è stata infatti prestata dal Museo di Napoli. Cosí viva è e fremente che per secoli è stata creduta di Donatello; e quest'incontro tra Donatello e un greco intorno a Fidia è un ammonimento non solo per gli storici dell'arte. Poi vi sono i due Marsia degli Uffizi, di marmo, l'uno restaurato da Verrocchio e l'altro da Donatello. Di opere quattrocentesche, per misurare il pregio di quel che è raccolto in queste che furono le stanze stesse di Lorenzo, basta rammentare la Madonna di Lippo Lippi del 1450, la Madonna di Fra Angelico dipinta per Cosimo circa il 1440, le sue Storie di Cristo e della Vergine dipinte circa il 1450 per Piero il Gottoso, il reliquiario di bronzo modellato da Ghiberti, nel 1428 anche per Cosimo, il *David* di Donatello che stette nel cortile di questo palazzo fino al 1495, la *Battaglia di San Romano*, una delle tre battaglie di Paolo Uccello che erano in questa casa (le altre due sono purtroppo al Louvre e alla Galleria Nazionale di Londra), la Madonna del Signorelli dipinta pel Magnifico. Ma i Medici raccolsero anche pitture di stranieri, e qui sono venuti dagli Uffizi il *Trasporto al sepolcro* di Roger van der Weyden e il trittico con la *Resurrezione di Lazzaro* di Nicolas Froment.

Al primo piano, nel salone detto di Carlo ottavo perché, pare, qui avvenne il famoso dialogo di Carlo ottavo e di Pier Capponi nel novembre 1494, sono raccolti ritratti, figurazioni e ricordi di Cosimo il Vecchio e di Lorenzo; sulle pareti tre arazzi presentano Lorenzo incoronato dalle Virtú. Dei tanti tesori riuniti in questa sala, qui si potrebbe fare un elenco, non una descrizione leggibile. Basti ricordare due busti di Mino da Fiesole che, come ricorda l'inventario del 1492, erano proprio « nella camera della sala grande detta di Lorenzo », e cinque Botticelli tra i quali l'*Adorazione dei Magi* coi ritratti di Cosimo il Vecchio, dei suoi figli Piero e Giovanni, di Giuliano e di Lorenzo, e dello stesso pittore, la *Madonna in trono* coi ritratti ancora di Giuliano e di Lorenzo, e la *Pallade col Centauro* che si trovava nella camera di Piero di Lorenzo, il busto di Lucrezia Donati, amata da Lorenzo, scolpito da Andrea Verrocchio e arcinoto col titolo la *Donna del mazzolino*. In una lunga teca sono esposti cimeli e ricordi della Congiura dei Pazzi, dalla medaglia di Bertoldo alla storia della congiura scritta dal Poliziano e all'evangelario ch'era sull'altare del duomo al momento dell'eccidio. In un'altra bacheca, autografi di Lorenzo i quali sono rari, perché anche le lettere di famiglia egli soleva dettarle ai segretari, e il suo piccolo e stupendissimo *Libro d'ore* miniato da Francesco d'Antonio del Chierico. In altre vetrine sono cammei e intagli e vasi

in pietre fini, molti segnati con la sigla *Laur.*, *Med.*, antichi i piú e tra questi il gran cammeo alessandrino d'onice bigio e bruno, chiamato la Tazza Farnese perché finí a Napoli quando Margherita d'Austria vedova del Duca Alessandro si risposò con Ottavio Farnese.

Questa eccellenza e raffinatezza del gusto nelle arti e nelle lettere si vedono anche nelle tre sale in cui abbiamo riuniti autografi, libri, medaglie e ritratti degli architetti, scultori, pittori, letterati che i Medici raccolsero intorno a loro e trattarono con familiarità, quasi da amici e consiglieri, e ai quali, alla fine, affidarono la loro fama perché solo quello che è ben scolpito, ben dipinto, ben scritto sopravvive, e il resto è come non fosse mai esistito. Di questi ritratti, appesi sopra la bacheca degli scritti e dei libri di ciascuno di quei celebri uomini, taluni sono del loro tempo e dal vivo; di altri si sono tratte copie da affreschi o calchi da sculture; e sopra gli autografi abbiamo fatto fotografare e ingrandire le frasi piú caratteristiche, cosí che tutti i visitatori possano leggerle al primo sguardo. Per misurare l'affettuosa semplicità di queste frasi, eccone una di Luigi Pulci: « Qui, dove io passo, sono molto additato: quello è grande amico di Lorenzo ».

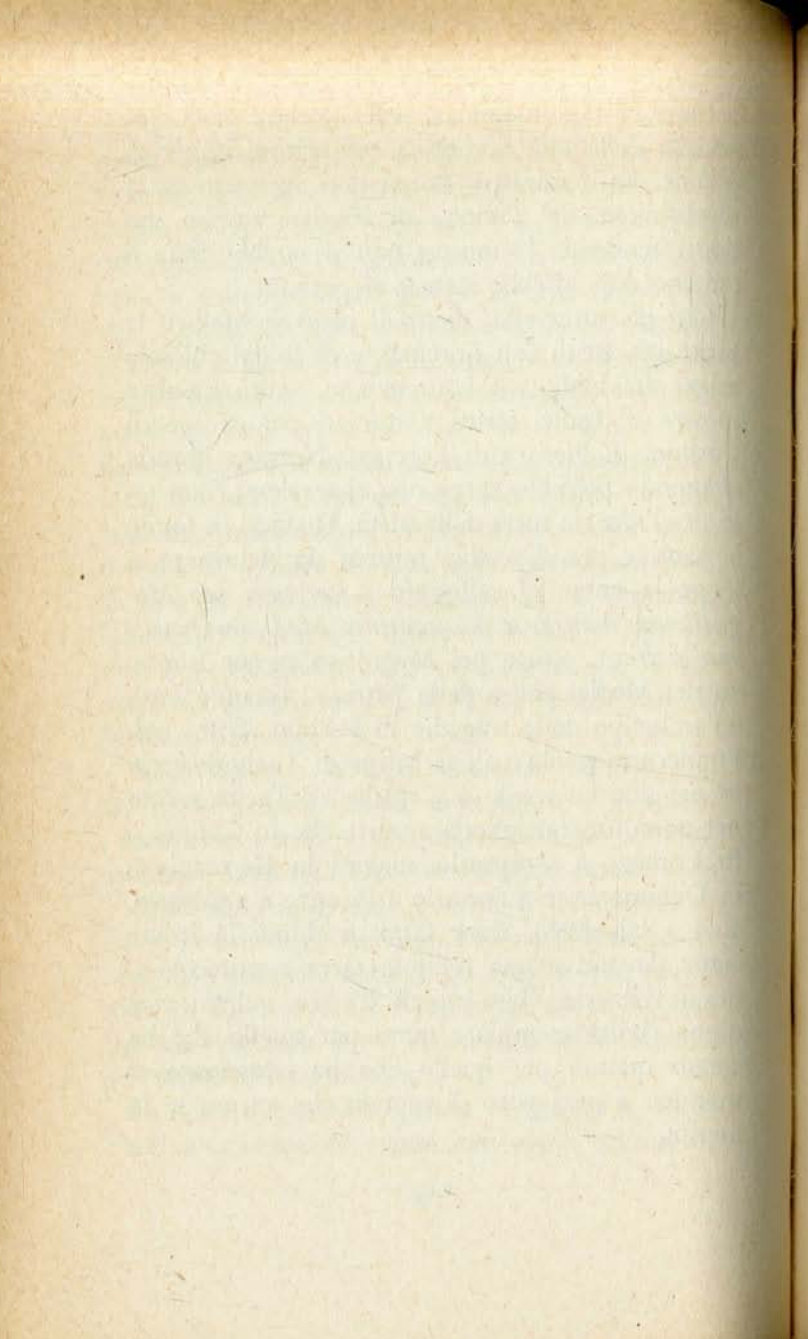
Seguono, in questo corteo di glorie, le due sale date ai due papi Medici: Leone decimo e Clemente settimo, quello col ritratto dipintogli da Raffaello, e questo con tre ritratti dipinti da Se-

bastiano del Piombo. Il buon gusto, da principesco diventando papale, sembra sia diventato sfarzo e sfoggio. Miniature, rilegature, cammei, medaglie, porfidi, sono ordinati ed eseguiti non piú pel godimento e l'ammirazione d'un solo, ma di mille e mille spettatori. Questo avviene anche perché il gusto toscano e italiano è oramai diventato il padrone d'Europa, dalla Francia all'Ungheria. Logicamente, dopo le sale dei due papi, vengono quelle di Caterina e di Maria de' Medici regine di Francia. Nella saletta prima della galleria affrescata da Luca Giordano appaiono però, su una tela del Sustermans, il volto intento e gli occhi pensosi di Galileo Galilei, e la vetrina coi libri di lui e gli strumenti dell'Accademia del Cimento. Cosimo II fu un suo discepolo e Galileo gli dedicò nel 1610 questo *Sidereus Nuncius* con la scoperta dei quattro satelliti di Giove ch'egli chiamò *Medicea Sidera.*

Nella Galleria di Luca Giordano, dentro uno dei ricchi armadi dorati, sono esposti i gioielli e i monili del tesoro privato dell'ultima Medici, Anna Maria Lodovica Elettrice Palatina, restituiti da Vienna dopo la grande guerra. Il testamento di lei in favore degli Asburgo Lorena è qui in mostra. Con esso ella obbliga gli eredi a non portar fuori di Firenze e del Granducato alcun oggetto che sia destinato « per ornamento dello Stato e per utilità del pubblico ».

Di questa mostra il primo merito va a Nello Tarchiani, ormai di esposizioni simili ordinatore

accorto ed espertissimo, e della storia e della cronaca e della vita fiorentina conoscitore impareggiabile. Se il ministro Bottai non avesse messo a disposizione del Podestà di Firenze questo suo Soprintendente, la mostra non si sarebbe fatta o almeno non sarebbe stata cosí perfetta.

Chi poi attraversi, dietro il palazzo Medici, la breve piazza di San Lorenzo, e di là dal chiostro salga alla biblioteca Laurenziana, vedrà un'altra mostra di codici scritti e miniati per ordine di Cosimo, di Piero e di Lorenzo. Nessuna libreria al mondo potrebbe farne una che valesse, non solo per l'arte, la metà della metà. Quando in fondo ai tanti e grandi codici miniati da Attavante si legge la nota del calligrafo « *scriptum per Magnificum dominum Laurentium Medicem patriæ suæ patrem*, scritto pel Magnifico signor Lorenzo dei Medici padre della patria »; quando sotto all'archetipo delle tragedie di Eschilo scritto nell'undecimo secolo o all'archetipo di Tucidide scritto nel decimo secolo o a quello di Tacito scritto nel nono, un cartiglio ti avverte che fu Cosimo o fu Lorenzo a comprarlo, magari in Germania o in Danimarca, e a portarlo a Firenze e a salvarlo, anzi a salvarcelo, viene fatto di chinar la fronte come davanti a una reliquia sacra e miracolosa, ma di rialzarla súbito superbi d'essere italiani, cioè d'una civiltà esemplare tanto per quello che ha creato quanto per quello che ha conservato al mondo: a quel poco di mondo che ancora se lo merita.

LA MOSTRA
DEL CINQUECENTO TOSCANO

Firenze, aprile del '40

DELLA bellezza e grandezza del palazzo Strozzi che oggi, liberato, riparato e restaurato, riappare, da dentro e da fuori, dal portico terreno fino all'alta loggia sul cortile, il piú bel palazzo di Firenze, abbiamo già scritto qui partitamente. Quando su queste alte pareti candide s'è cominciato ad appendere i primi dipinti di questa mostra, magari i due Raffaello degli Uffizi e di Urbino o i Fra Bartolomeo di Firenze, di Roma e di Lucca, è sembrato a qualcuno di noi che la potente semplicità delle sale e dell'architettura e il regolare respiro delle grandi finestre perdessero la loro misurata pace. Poi una mattina è salita sulla base, che le si era murata sotto l'arco centrale della corte, la Pietà michelangiolesca adesso donata dal Duce a Firenze, e tutto è tornato in armonia come al comando del capo d'una grande orchestra.

Certo il Cinquecento s'oppone al Quattrocento, e certo col Cinquecento e con la partenza di Michelangiolo per Roma l'egemonia di Firenze e della Toscana sull'arte d'Italia, anzi d'Europa, declina e tramonta dopo due secoli di splendore. Leonardo già se n'era partito e da piú anni, e pochi pittori qui s'erano avveduti dell'importanza del

nuovo vangelo col quale egli poneva a fondamento, anzi a sostanza, della pittura il chiaroscuro e lo sfumato. Venezia creava la pittura moderna. Roma sotto Giulio II della Rovere, Leone X e Clemente VII Medici, Paolo III Farnese, per non nominare che i maggiori, riacquistava la coscienza e il fascino universale e imperiale che aveva avuto sotto alcuni grandi pontefici del medio evo; e a Roma si sarebbero determinati, per altri duecento anni, i destini dell'architettura e della scultura d'Italia e d'Europa. Ma il fatto è che in arte l'opera del genio è sempre attuale.

Che erano la pittura, la scultura, il gusto toscano mentre a Roma Michelangiolo saliva in trono e, pensando alla sua gran cupola si potrebbe dire di lui come d'un astro, saliva all'orizzonte? Il cosí detto Manierismo è quasi il testamento dell'onnipotenza toscana giunta all'agonia, e ogni testamento è il regolamento d'un'eredità, e ogni regolamento fissa norme e indica modi e ricorda esempi. Donde il gran fiorire per tutto il Cinquecento di storie, trattati, scuole e Accademie: Vasari, Borghini, Danti, Doni, e in architettura Serlio, Vignola, Palladio, Scamozzi, e a Firenze l'Accademia del disegno e a Bologna l'Accademia dei Carracci. A Venezia lo stesso Tintoretto, il solo spirito e la sola volontà che possano essere paragonati pel vasto volo, per l'eroica fede e per l'angosciata umanità allo spirito e alla volontà di Michelangiolo, scrive sopra la parete dello studio il suo proposito: « Di-

segno di Michelangiolo, colore di Tiziano ». Esempio di modestia e, insieme, ambizione d'altezza. Ma per disegno di Michelangiolo Tintoretto non intendeva, come oggi s'intende nelle scuole, lo studiato e corretto contorno che delinea e delimita gli oggetti da raffigurare, sibbene l'arte di ben disporre e d'ordinare la propria invenzione sia per una pittura, sia per una scultura, sia per un'architettura, e anche per un poema. Questo si chiamò Composizione, ma se essa venne codificata nei trattati e nelle scuole e nelle maniere del Cinquecento, essa era già visibile in Giotto e nelle pitture parietali e nei musaici romani, e veniva dall'arte greca e sopra tutto dall'arte ellenistica che nel Cinquecento, tra il ritrovamento del gruppo del Laocoonte nel 1506 e quello delle Niobidi nel 1583, fece furore, anche perché conteneva nel cosí detto « grande stile » quell'impeto di passione e anche quella sospirosa e voluttuosa mestizia che faranno l'incanto del grande Tasso nato appunto nel 1544. La prima *Gerusalemme* è compiuta nel 1575, undici anni dopo la morte del Buonarroti.

Questa larga architettura che divide e regola gli spazi e li sottopone a un disegno unico, questa esplicita volontà di ordinare la confusa realtà, di darle schemi e ritmi e cadenze di linee e di colori, definiti addirittura in figure geometriche, in piramidi, in circoli, in diagonali, in serpentine, questo è la Composizione: fatto e norma italiana, che viene prima di tutto dagli architetti e dà a una fabbrica, a un dipinto, a una scultura, l'unità e l'equi-

librio del modulo umano e del corpo vivo. E per questa sua origine ragionata e meditata essa è dai romantici estemporanei ancora tenuta in sospetto quasi che le Accademie e le scuole e i trattati, dal Cinquecento in qua, abbiano soffocato con la composizione la libera creazione e la liberissima ispirazione degl'ignoranti. Forse che pei cattolici la morale è stata uccisa dai dieci Comandamenti di Dio, o non è stata piuttosto assicurata e consolidata? L'artista, sia Raffaello o sia Michelangiolo, è degno d'essere chiamato artista quando quelle norme e quei consigli gli diventano naturali come il suo respiro, ch'egli può accorciare e allungare secondo gli convenga ma, se lo soffoca, muore; cosí l'onesto uomo, quando agisce e reagisce, non ha bisogno di ripetersi, sillaba a sillaba, i dieci Comandamenti.

Da queste norme pel Cinquecento incrollabili e dal continuato e fanatico amor dell'antico, dal Torso del Belvedere fino al Laocoonte, venne l'altro dogma del secolo che oggi Firenze onora: che il vertice dell'arte è la rappresentazione del corpo umano nudo. Dirà il Vasari: « La via della gran maniera è degli ignudi ».

Nel Quattrocento la figura umana era ancora stata rappresentata secondo un asse verticale con pochi e leggeri scarti fuor dell'appiombo e della veduta frontale. Adesso, con Michelangiolo, i piani direttivi s'intersecano, si congiungono, si contrappongono con irruenza, anche fuori della verosimiglianza, in una realtà nuova, in una necessità

monumentale, in un equilibrio inaspettato e instabile, ma artisticamente poderoso e sicuro. Guardate la volta e il Giudizio universale della Sistina, gli abbozzi dei Prigioni all'Accademia fiorentina, la Pietà che è qui in Duomo, quella che è stata portata adesso in palazzo Strozzi, i nudi giacenti sulle grandi mensole delle tombe medicee in San Lorenzo.

S'intende che su queste vette spazzate dal vento dell'eternità pochi scultori e pochi pittori riescono a respirare. Pei piú il motivo e la movenza diventano fine a sé stessi, imponendo al corpo umano contorsioni illogiche e inespressive. Ma il culto dell'uomo, del suo carattere e del suo potere, cominciato con la scultura romana, non poteva andare piú oltre dell'incontro tra Dio e l'uomo, dipinto sulla volta della Sistina; e di fatto non andò. I tanti seguaci di Michelangiolo restarono tutti indietro a lui, dal Bandinelli al Montórsoli; eppure lo stesso Bandinelli nei rilievi pel recinto del coro in Santa Maria del Fiore, pensando all'antico, si salvò come si vede nei marmi prestati qui dall'Opera del Duomo. E si salvarono coloro che andarono lontano, fuor dall'ombra del gigante, come Jacopo Sansovino che andò a Venezia (qui abbiamo il suo Bacco, in marmo, dal Bargello) come Bartolommeo Ammannati che lavorò a Roma, a Napoli, a Padova: ed erano, tanto il Sansovino che l'Ammannati, prima di tutto, due architetti. E si salvarono quelli che contro l'infatuazione erano protetti dalla pratica d'un'arte affine come l'aretino Leone

Leoni, orefice e medaglista, del quale s'espone qui, all'aperto sulla loggia, la possente statua di Vespasiano Gonzaga, con la corazza e con l'elmo, da Sabbioneta: statua degna di reggere al confronto di quelle che il Leoni poi modellò e disegnò quando andò in Spagna scultore aulico di quel re; e come il suo violento avversario, Benvenuto Cellini, che con la composizione del Perseo e della Medusa riuscí a trarre, temibile regola cinquecentesca del « contrappeso », una delle sculture piú felici e piú popolari dell'arte nostra. E sono esposte qui le due statue di lui, *Narciso* e *Apollo,* ritrovate adesso nel parco di Boboli da Friedrich Kriegbaum, direttore dell'Istituto germanico di storia dell'arte, d'una grazia tanto leggiadra e ben modulata che pare già d'udire un'ottava dall'*Adone* del Marino.

Il passaggio tra il Quattrocento e il Cinquecento è drammatico non soltanto per l'arte. Lo stesso Vasari dichiara che ormai è piú facile il decadimento di essa che l'aumento. Ma v'è dietro quello dell'arte, un dramma o almeno un'inquietudine morale e religiosa che qui a Firenze continua a serpeggiare anche morto Savonarola, e di cui presto la Chiesa sentirà la fiamma. Michelangiolo muore infatti l'anno in cui si chiude il Concilio di Trento. Vi sono artisti che come Baccio della Porta si fanno frati e lasciano di dipingere per parecchi anni. Il suo condiscepolo e socio, Mariotto Albertinelli, a quarantott'anni abbandona i pennelli; e in questa mostra si vede a quanta maestria e grandezza essi

fossero giunti perché basterebbero questi cartoni di Fra Bartolommeo e la *Visitazione* degli Uffizi per dubitare che una coscienza pura e devota possa trovare una forma piú degna per onorare ed esaltare la Divinità. Fra Giovanni Angelico, un secolo prima, mai ebbe lo scrupolo che la pittura sacra fosse un diletto profano, e non un modo della preghiera.

Quante strade partivano da Firenze e a Firenze convergevano: Leonardo e Perugino, Raffaello e Michelangiolo... S'aggiunga quel fiato d'aria tepida e molle che veniva dalla laguna di Venezia e pareva sugli Appennini perdere i suoi vapori e la sua mollezza, ma lasciava nei grandi animi come un rimpianto, e un desiderio, del suo mistero e dell'aperto cielo e del lucente mare da cui spirava. Fra Bartolommeo era stato per poco a Venezia. Lo stesso cangiantismo che fu caro ai manieristi toscani sull'esempio, addirittura, di Michelangiolo, cioè quel cangiare sullo stesso panno, di piega in piega, per variazione di toni, un colore in un altro, ad esempio il rosso nel giallo, non è forse un modo per dare a volontà, secondo il proprio gusto e giudizio, la varietà di tono e di colore che lassú i veneziani, da Giorgione al giovane Tiziano, davano obbedendo soltanto alla natura e a quello che d'ora in ora la luce fa sopra un volto o sopra una nuvola?

Qui signoreggia il dipinto piú felice del Pontormo, la *Deposizione* che viene da Santa Felicita, splendente come un sole, senza un'ombra. Dice

bene Giorgio Vasari che il Pontormo lo dipinse « pensando a cose nuove ». Quali erano di preciso queste cose nuove? Fosse stato uno dei novatori d'oggi, e non parlo solo degl'Italiani, ce lo avrebbe estesamente detto, magari alla fine tralasciando di dipingere questa *Deposizione,* fresca e appunto cangiante come un'aurora, o quel lunettone nella villa di Poggio a Caiano tanto cordialmente fiorentino nella sua grazia agreste e nelle sue figure nervose ed elastiche. In questa *Visitazione* della pieve di Carmignano che pure è dello stesso anno, 1525, della *Deposizione*, pensa alle alte donne e alle lunghe pieghe di Fra Bartolommeo.

Era stato il Pontormo educato da Andrea del Sarto il quale è uno degli astri piú lucenti in questo cielo che impallidisce. Le tenere ombre di Leonardo, le grandiose composizioni di Fra Bartolommeo e quel tanto che l'amabile natura di Andrea poteva assimilare delle strutture michelangiolesche, perdono spesso severità e nerbo volgarizzate in questa grazia mossa, armoniosa e istintiva che non lo tradisce mai: « Andrea senza errori », come presto lo chiamarono i biografi. Torna alla mente la lode, e anche la condanna, del De Sanctis ai nostri scrittori di quel secolo: « Quando prendevano la penna c'era qualcosa nel loro animo che li nobilitava, ed era lo studio della perfezione, il prendere sul serio il loro mestiere. Questa era la sola forza, la sola virtú rimasta intatta ».

Naturalmente in queste epoche di conclusione e di meditazione la bellezza dell'opera dipende in

ogni artista dal vigore della propria originalità. La « maniera » è un vaso vuoto: dentro vi si può versare acqua torbida o puro Falerno. Anche negli echi è una gradazione di suono, e magari di tòno.

La sullodata sapienza della composizione s'aggiunse in Angelo Bronzino alla sapienza e fermezza del contorno, con cosí parco colore da dare in taluni quadri, come in questa *Venere* della Galleria Colonna, un primo esempio di quella pittura statuaria, levigata e smaltata, impeccabile, armoniosa e perfetta, quasi dedotta da una bellezza ideale e da una verità platonica, che ancora tre secoli dopo, in pieno Ottocento, fu sognata e adorata da Ingres. Ma il Bronzino fu anche, e sopra tutto, un ritrattista principe, da rivaleggiare, diversissimo, nella definizione d'una figura e d'un carattere con Tiziano e con Tintoretto, come provano qui lo *Stefano Colonna* che viene dalla Galleria nazionale di Roma, e il ritratto femminile che viene dalla Galleria Sabauda di Torino.

Invece il piú maschio di questi epigoni fu il Rosso. Sembra che il suo fare audace e tagliente non si sia potuto adattare al piglio eroico del Buonarroti ch'egli frequentò a Roma, né alle studiate cadenze di Fra Bartolommeo. Lo provano, in questa mostra, nelle *Figlie di Jetro,* le forme convulse e scheggiate dei nudi nella mischia; e lo provano nella giovanile *Deposizione di Croce* mandata da Volterra le figure angolose e protese. V'è del postimpressionismo, s'è detto, in questi dipinti.

Negli stessi anni accanto a queste risolute novità

si vedevano nascere i cartoni di Domenico Beccafumi pel pavimento del duomo di Siena, composti e delineati con una fermezza e una nobiltà tradizionali. Sono queste due sale, dedicate da Siena al suo Beccafumi, tra le piú tipiche della mostra. Si vedono i due secoli proprio di fronte, perché nei dipinti questo senese che si ricorda del profondo chiaroscuro del Sodoma, è dolce e sfumato, tanto quanto è netto nei disegni e nelle silografie.

Già la raccolta dei trecento disegni che di tutti questi pittori e scultori Odoardo Giglioli ha tratti dal Gabinetto dei disegni e stampe degli Uffizi e ha ordinatamente disposti nelle sale minori, dentro belle bacheche, insieme ad altri disegni mandati da altre città nostre (da oltre confine non sono venuti che due dipinti da Budapest), è veramente come una gran raccolta di ricordi, di dubbi, di tentativi, di confidenze, d'audacie e di pentimenti, d'assalti e di fughe, di sottomissioni e di rivolte che, se si riproducessero tutti quei fogli in un libro, le passioni e i pensieri si vedrebbero senza veli; e nemmeno le liriche di Michelangiolo sarebbero tanto lampanti.

Mobili cinquecenteschi, tavole, panche, armadi, bacheche, adornano ciascuna sala. Vengono dal Palazzo reale di Pitti, dal Museo del Bargello, dal Museo comunale Bardini, da raccolte private.

All'arrivo del Sovrano, in palazzo Strozzi, le finestre del primo e del secondo piano erano imbandierate, col tricolore e con le bandiere di Filippo Strozzi: le tre mezzelune gialle in campo rosso.

LA MOSTRA DI BRESCIA

Brescia, agosto 1939

Pochi giorni fa ho detto che la mostra della Pittura bresciana nel Rinascimento è, a mio avviso, la piú bella tra le tante (troppe) mostre d'arte ancora aperte in Italia: la mostra a Venezia di Paolo Veronese, la mostra Medicea a Firenze, la mostra a Udine del Pordenone, la mostra Leonardesca, ecc. Adesso due lettori mi domandano le ragioni di questa preferenza. È facile accontentarli.

Lascio da parte la Mostra medicea che è insieme una mostra di storia e d'arte, ovvero storico-artistica come si dice oggi nel gergo a formule d'apparenza scientifica caro ai pensatori senza grammatica; e forse a questo suo duplice aspetto, istruttivo insieme e piacevole, essa deve il suo buon successo. Delle altre, la sola Mostra bresciana rivela al grande pubblico, desideroso di divenire o d'apparire colto, alcuni grandi pittori, se non ignoti, mal noti: una rivelazione che oramai in Italia è quasi impossibile. Anche nella mostra torinese chiusa in giugno si vedevano compiute raccolte di dipinti d'artisti mal noti, Macrino, Spanzotti, Defendente Ferrari, ecc.; ma non erano, in un paese come il nostro, splendente di glorie solari, grandi pittori.

Invece a Brescia, Foppa, Moretto, Romanino, Savoldo, pur noti già e studiatissimi dai conoscitori, sono, tutti e quattro, grandi e originali e pregni di futuro.

Chi si può chiamare grande pittore? Quello che, pur mostrando schiettamente le sue origini, assume cogli anni modi e caratteri nuovi e inconfondibili e che ha la meritata fortuna di vedere (un grande pittore o un grande poeta non muore, è sempre vivo e « contemporaneo ») questi suoi modi e caratteri riapparire in pittori d'altra patria e d'altra epoca, sia pure inconsciamente rapiti da quelle scoperte. Navigatori che scoprono nuove terre? Ma quando non vi sarà piú nemmeno al polo uno scoglio da scoprire e da battezzare, un Michelangiolo o un Tintoretto, un Leonardo o un Savoldo, un Moretto o un Caravaggio continueranno a rivelarci nuovi mondi di luce e d'armonia perché questa palla della terra è limitata ma l'anima, per chi ce l'ha, cioè per chi ci crede, è infinita.

Quando, col San Rocco della Madonna di Santa Maria delle Grazie, Moretto annuncia quello che sarà Velasquez; quando col San Francesco della *Natività* mandata da Torino Savoldo ci fa già pensare a Zurbaran; quando, come Roberto Longhi ha indicato, i taglienti contrasti e guizzi di luce e d'ombra che animano come di grida le tele di Caravaggio, si vedono apparire un secolo prima in questi bresciani; quando nel *Flautista* di Savoldo che viene dalla raccolta del senatore Contini e nel lento diffondersi della luce dal volto e

dalle mani, come osservò Adolfo Venturi, si coglie quasi il preludio d'una visione rembrandtiana: sembra di godere nell'aria ventilata di un'altura lo spettacolo vasto e riposante dell'unità dello spirito, e, a dividerlo, i secoli e i millenni sono come quella strada bianca laggiú o quel fiume lucente. E nessuna civiltà ha fatto tanto quanto la nostra per fondare questa unità.

Eppoi le facoltà inventive di questi grandi bresciani sono sempre deste. Dove s'erano vedute tante composizioni cosí nuove, eppure cosí semplici e logiche e memorabili, quanto quelle di Moretto nella *Madonna di Paitone,* nel *Gesú e l'Angelo,* nel *San Nicola da Bari,* nell'*Adorazione del Bambino,* nel *Roveto ardente,* nel *Gesú alla colonna,* nel ritratto di Tullia d'Aragona, nel *Volto di Simon Mago,* nel *Sonno d'Elia?* E quanti pittori, anche in quei secoli d'oro, hanno dipinto ritratti cosí pensosi e dolorosi come i due del Moretto, quello dello scarno e pallido gentiluomo appoggiato alla balaustra della scala sulla sinistra della *Cena in Emmaus,* e quello dell'uomo col cappello piumato e la sopravveste di ermellino, il quale non ha voluto lasciare nemmeno per una estate la Galleria di Londra; o come i due del Romanino, quello che viene dall'Accademia Carrara di Bergamo e quello qui di Brescia col giubbetto a righe rosse e brune; o come, di Gerolamo Savoldo, il ritratto d'un giovane che viene dalla Galleria Borghese, e quello della Veneziana avvolta nello scialle di seta mordoré della raccolta Contini?

E su Gerolamo Savoldo, di cuore piú vicino a Giorgione di quanto sia stato lo stesso Tiziano giovane, ancora non è stato scritto un libro degno.

Insomma, chi può, vada a Brescia. Sono persuasi i due lettori dubitosi?

IL SOGGETTO E LA « TEMPESTA »

Poco dopo avere qui lodato Cipriano Oppo perché aveva ricordato, chiudendo la Quadriennale davanti al Duce, l'importanza in pittura del soggetto storico e contemporaneo, ho letto che i raggi íchese avevano rivelato nella *Tempesta* di Giorgione una donna nuda seduta al posto dove oggi si vede ritto il bel pastore o soldato. La scoperta è di Antonio Morassi. L'ha annunciata in un congresso internazionale di storia dell'arte che si è tenuto a Londra, promettendo, dopo questa scoperta, una nuova interpretazione dell'allegoria della *Tempesta*. Morassi, oltre che un cauto studioso, è anche un uomo di senno, e spero che la sua nuova interpretazione sarà dubitativa, anche se la *Tempesta* dovrà cosí restare fuori della lista gloriosa dei quadri con un soggetto definito ai quali Oppo si riferiva.

Si sa che per due secoli il quadretto di Giorgione fu onestamente chiamato « La famiglia. » Poi un tedesco v'ha scoperto un episodio da Stazio, col re Adrasto e la regina Ipsipila. Poi, piú umano, un italiano v'ha scorto l'allegoria del continuo rinnovarsi del mondo, dalla tempesta al sereno, da una generazione all'altra. E via dicendo, perché tralascio altre ipotesi e invenzioni anche recenti, né so

se la donna adesso scoperta dalla radiografia e ricoperta dal pastore è simile alla donna anche ignuda che tutti vediamo e ammiriamo dipinta dall'altro lato, placida e formosa, languida ma non impudica. Morassi mi perdoni, ma non può darsi che a una precisa allegoria Giorgione non abbia mai pensato? Non può darsi che come in una bella musica (Vasari ha scritto di Giorgione che « piacqueli il suono del liuto mirabilmente e tanto ch'egli sonava e cantava nel suo tempo tanto divinamente... ») ciascuno possa ritrovarvi, secondo l'ora e il sentimento suo, un'allegoria diversa? E non è questo il vero incanto d'un'arte cosí intima e discreta, che t'accompagna e non comanda, e assomiglia perciò alla natura dove lo stesso firmamento che stasera ti spaura e t'annulla, domani t'innalza e t'indía?

Il poeta che piú mi fa pensare a Giorgione è Francesco Petrarca. Ricordate la canzone sua, rimata alla provenziale, che comincia cosí:

> Verdi panni, sanguigni, o scuri, o persi
> non vestí donna unquanco
> né d'ôr capelli in bionda treccia attorse...?

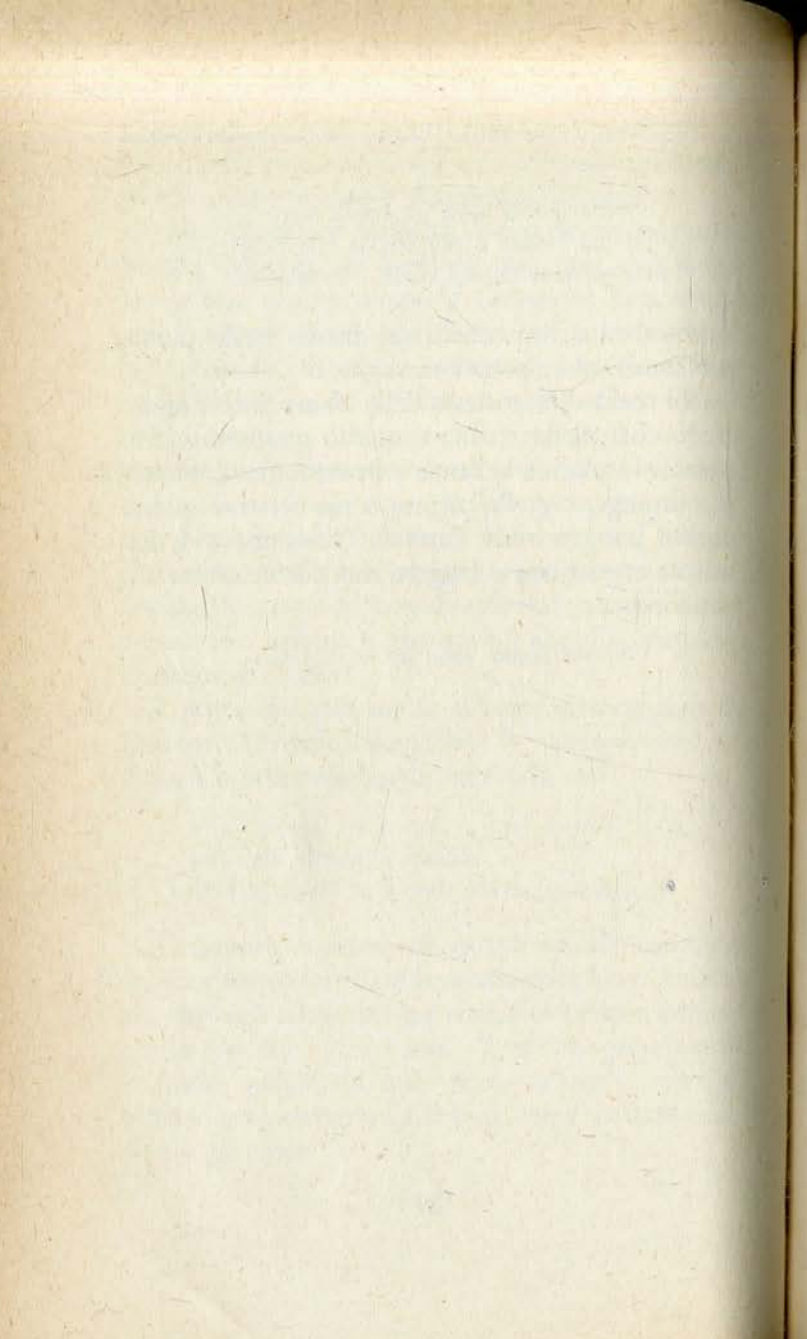
Alessandro Tassoni chiamava questa canzone oscura e sconvolta. Vi voleva trovare il filo d'Arianna, cioè dell'allegoria; ma siamo in molti a pensare che filo non v'era e non v'è, e che ognuno può in quelle parole, in quei versi, in quella musica trovare, cioè mettere, l'allegoria che a un dato momento gli piace.

Meglio ancora, nello stesso Petrarca, la sestina che comincia

> Giovane donna sotto un verde lauro
> vidi piú bianca e piú fredda che neve
> non percossa dal sol molti e molt'anni.

Muratori scriveva che lí « si dicono molte parole per conchiudere poco che vaglia. »

Chi oserà dire lo stesso della *Tempesta*? Eppure credo che quella sestina e questo quadretto sieno parenti in placida bellezza e in armonia. Soltanto, per dipingere quella pittura o per scrivere questa poesia, bisogna avere l'arte di Giorgione o di Petrarca; e guardare o leggere con disinteressato abbandono:

> Giovane donna sotto un verde lauro...

SI SCOPRE IL «GIUDIZIO FINALE»

Il «Giudizio Finale», affrescato da Michelangiolo sul muro di fondo della Cappella Sistina dove è l'altare, fu scoperto giusto quattro secoli addietro il 31 d'ottobre 1541, vigilia d'Ognissanti. Clemente settimo, ch'era un Medici glielo aveva commesso nel 1533, e il sucessore di lui, Paolo terzo, ch'era un Farnese si gloriava quanto papa Clemente di far lavorare Michelangiolo « a dipingere la pittura e la storia dell'ultimo Giudizio. » Anzi gli aveva assegnato una rendita annua di milleduecento scudi d'oro « *ad laborem et virtutem tuam qua nostrum saeculum ampliter exornas,* pel lavoro e la virtú con cui largamente abbellisci il nostro secolo. »

Che si farà in Italia per questo quarto centenario? Sono pronte due ragioni per non fare niente: una, che il Vaticano è uno Stato a sé; due, che siamo in guerra. Ma Michelangiolo Buonarroti è con Dante lo spirito piú schiettamente e vigorosamente italiano che il mondo veneri, e questa pittura, o poesia, è la piú diretta confessione che di sé stesso egli ci abbia lasciata:

> L'anima mia che con la morte parla
> E seco di sé stessa si consiglia.

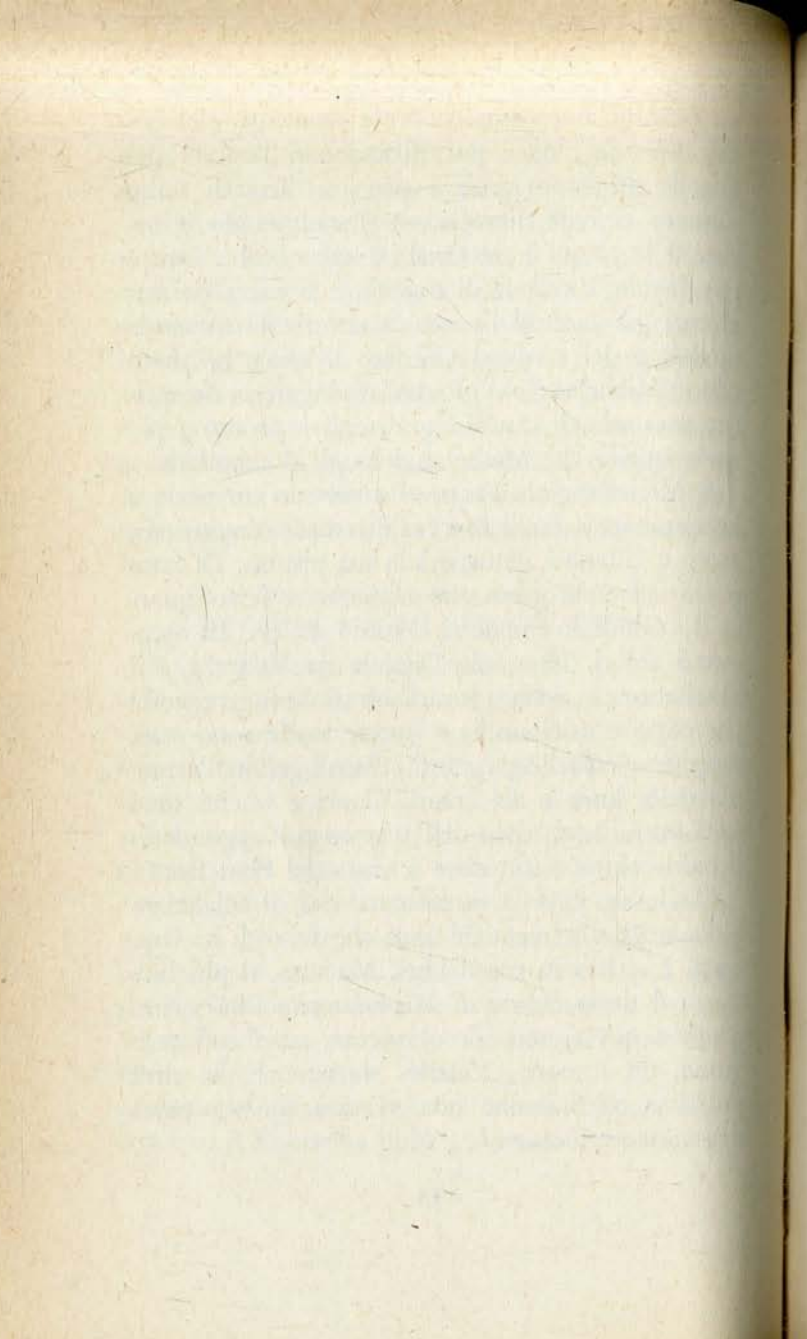
Questi due versi di Michelangiolo sono il soggetto di quella calca terribile e nuda, urlante d'angoscia sotto la minaccia a mano levata da Cristo giudice dal centro del suo alone: minaccia spaventosa se la stessa Madre rinuncia a intercedere e si ritrae alla destra del Figlio e si ravvolge nel suo manto finché il mondo sconvolto da quell'ira si rassetti e si plachi, e il Figlio torni a guardare e ad ascoltare la Madre sbigottita. E si pensi al titanico uomo che cosí si confidava. Egli aveva dato la bellezza e la forza e la passione a centinaia di corpi ed ora si vedeva invecchiare e cedere e piegare, come il Cristo della Pietà Rondanini, verso la terra.

Di sé lasciando un non so che cocente
Ch'è forse or quel ch'a pianger mi conduce.

In quell'amarezza era caduto dal ponte dove lavorava e s'era ferito a una gamba. S'era súbito chiuso in casa, rifiutando ogni assistenza, cosí che solo un medico fiorentino, Baccio Rontini, era riuscito, per vie segrete, ad arrivare al letto di lui e a fasciargli la gamba. Già sentiva addensarsi il nembo dello scandalo e delle accuse per quelle centinaia di possenti nudità proprio nella cappella papale e proprio davanti alla mensa dell'altare. Glielo aveva, presente Paolo terzo, dichiarato Biagio da Cesena, maestro delle cerimonie, e a capo dei maldicenti si era posto addirittura Pietro Aretino: « In un bagno delizioso, non in un coro supremo si conveniva il far vostro ». Pochi anni addietro il Pastor ha pubblicato una lettera di Ni-

no Sernini al cardinale Ercole Gonzaga, del novembre 1541, dove pur difendendo l'onestà del grande affresco (« che a pena a dieci di tanto numero si vede disonestà ») si enumerano le accuse, e la prima è che Cristo è senza barba e troppo giovane e manca di maestà, e si narra dei copiatori già raccolti là sotto a ritrarre la stupenda novità, e del cardinal Cornaro il quale ha detto che se Michelangiolo gli vuol dipingere in un quadro una sola di quelle figure egli è pronto a pagarla quello che Michelangiolo gli domanderà.

E Michelangiolo s'arrovella nel suo corruccio a immaginare i danni con cui il tempo « ingiurioso, aspro e villano » deturperà la sua pittura. Di fatto pochi affreschi pare che abbiano sofferto quanto il « Giudizio Finale ». Il fumo dei ceri ha oscurato i colori. Non solo Daniele da Volterra, « il brachettone », è stato incaricato di dipingere stoffe per coprire quei nudi, e queste stoffe sono state dipinte a colori sgargianti, distruggendo l'armonia delle linee e dei colori. Ganci e uncini sono stati murati nel basso dell'affresco per appendervi il baldacchino e sostenere il trono del Pontefice.

Quale sia stata la tormentata vita di Michelangiolo negli altri ventitré anni che Dio gli ha concessi, è scritto in cento libri. Ma uno, il piú intimo, col titolo *Poesia di Michelangelo* l'ha scritto proprio quest'anno, devotamente, anzi con religione, un romano, Valerio Mariani. E, se altra pubblica celebrazione non vi sarà, questa potrà degnamente bastare.

DISEGNO

Quante volte si ripete che oggi pochi pittori sanno disegnare? Che anzi parecchi trascurano il disegno come parecchi scrittori dispregiano la grammatica e la sintassi, anche per essere (credono) piú liberi? Purtroppo è vero. Eppure chi desideri riconfortarsi, trova alla Biennale di Venezia, sulla destra poco dopo il cancello, un candido padiglioncino di stile neoclassico, tranquillo e poco frequentato, dove negli altri anni s'esponevano pitture del Nordamerica e dove quest'anno Antonio Maraini ha raccolto e Fabio Mauroner ha egregiamente ordinato circa trecento incisioni, silografie, litografie e disegni d'italiani. A incidere rame, a intagliare legno, a disegnare su pietra o su carta si rivela presto quello che si sa e quello che s'ignora; e, sapendo, si può rivelare sé stessi quanto in una compiuta pittura. Ora i piú di questi espositori mostrano qui di sapere esprimere bene quello che sentono e quello che pensano. Si potesse avere, di questi padroni della propria mano, la stessa percentuale nel palazzo centrale, tra i pittori...

Che cosa è veramente il disegno?

« Il disegno, padre della pittura, scultura e ar-

chitettura... »: sono parole del Vasari che chiunque s'occupa d'arte sa a mente come ogni credente sa le regole della Dottrina cristiana; ma restano vaghe e solenni quanto una benedizione. I vocabolari dicono che il disegno è la rappresentazione grafica delle forme: definizione inerte e precisa. Si fa viva appena si pensa che la parola scritta è venuta molto dopo il disegno, e che d'un dato oggetto tutti, qualunque lingua parlino, capiscono il disegno e pochi il nome: ciò che, al paragone della poesia, Leonardo diceva della pittura, che ha il suo fine comunicabile a tutte le generazioni dell'universo. In questo senso generale e sociale il disegno è un modo di spiegarsi e di ricordare. Per l'artista esso è prima di tutto un modo di capire; e il Vasari questo voleva dire. Che l'artista si metta a ritrarre con linee un volto, un corpo, un fiore, un edificio reale posto davanti agli occhi suoi, o che tenti di dare forma all'idea d'una figura, d'una scena, d'una fabbrica che è venuto immaginandosi, certo è che soltanto dopo essersi delineata questa realtà o questa idea e averla circoscritta nello spazio, egli l'ha compresa e la possiede, sia pure per ripudiarla o per correggerla.

Ho udito da ragazzo Luigi Serra ripetere che il disegno è lo scheletro dell'arte. Intendeva dire che il colore ne è la carne, ma che senza lo scheletro nemmeno i muscoli d'un atleta stanno su. Parlava del disegno per contorni, e spesso lo tracciava a penna, con un tratto continuo, uguale e

inesorabile, fossero fiori, sassi, monti, alberi, armi, panni, nuvole, rovine, volti; e accumulava fogli e taccuini come raccogliesse i suoi risparmi e il capitale su cui vivere al sicuro per cent'anni, egli che morí poco oltre i quaranta. Quando fu a Firenze, adorò il Castagno, i due Pollaiolo e il Verrocchio. Allora dei vasi greci si parlava poco tra gli artisti, e piú a Roma e a Napoli che a Firenze. Il vero trionfo del disegno a puro contorno è infatti lí, tracciato con la punta d'un pennelluzzo duemila o duemila e cinquecento anni fa su un foglio d'argilla fragile quasi quanto un foglio di carta.

Poi v'è il disegno a macchie di chiaroscuro, creato piano per piano, soppesando l'intensità d'ogni luce e d'ogni ombra e confrontandola con le altre luci e ombre per arrivare al rilievo. Mentre il disegno per contorni è come una limpida voce la quale parli e moduli e salga anche a cantare, il disegno per macchie è già un accordo di piú voci o strumenti tanto profondo da non farci rimpiangere la piena orchestra della pittura. Da Leonardo a Tiziano, da Michelangelo a Tintoretto, da Caravaggio a Rembrandt, da Veronese a Velasquez, da Tiepolo a Manet, da Degas a Fattori, i due modi di disegnare si sono uniti e sposati, la linea sorreggendo il modellato, lo sfumato del chiaroscuro dando rilievo e palpito alle masse definite dal contorno. Naturalmente ogni artista capace s'è fatto e si fa un suo proprio modo di disegnare, come ogni scrittore la sua scrittura, nei due sensi,

di mano e di stile. Questa naturale varietà fa dire ai puri loici che è inutile studiare il disegno o i cosí detti elementi del disegno, visto che non v'è un solo modo di disegnare, come per fortuna v'è un solo modo di fare l'addizione e la moltiplicazione. Anche di recente il critico della *Nuova Antologia*, Virgilio Guzzi, ricadeva in questo sofisma ripetendo, pel cosí detto mestiere, che è inutile chiedere a un pittore di conoscerlo, dato che il mestiere è addirittura l'arte e qualunque artista, in quanto è artista, ha il suo mestiere: che sarebbe come affermare che la sintassi o la metrica sono la poesia, ed è inutile studiarle perché ogni vero poeta si rifà una sintassi e una metrica proprie. Cosí si può arrivare a negare l'utilità stessa delle scuole. Che cosa infatti poteva insegnare Verrocchio al giovane Leonardo? Soltanto a diventare alla meglio Verrocchio, perché né l'uno né l'altro sapevano ancora che cosa sarebbe stato Leonardo. E via volando, di palo in frasca; ma la terra soda esiste, e su questa abbiamo da camminare.

Prendiamo ad esempio in questa mostra veneziana ai Giardini le stampe con vedute di città e di villaggi: *Avila* e *Toledo* di Mauroner, veri ritratti d'un paese, cercandone nei tratti l'indole come d'un volto; il *Villaggio viterbese* di Petrucci, veduto contro sole, col bestiame bianco raccolto sotto le mura; *Torino* di Boglione, il quale piú piemontese non poteva diventare e nelle ariose distanze ricorda Fontanesi e ricorda Avondo; *Posillipo* di Prencipe, col pergolato e i panni stesi e il vento

che sembra far ondeggiare la gran luce; il *Lago di Bracciano* di Bianchi Barriviera che conosce bene i paesaggini per lungo incisi da Rembrandt, ma ha buoni occhi anche pel vero; il *Duomo di Messina* di Carbonati, nitido che par nuovo, intagliato sul gran cielo candido; *Soriano al Cimino* di Celestini i cui sicuri volumi sembrano talvolta gonfiarsi a cuscino; la *Riva dell'Arno* di Mazzoni Zarini, con pochi segni resa larga e lucente; la *Chiesa di Bruntino* di Mimí Quilici, silografa esemplare che affronta una stampa grande e affollata come questa sapendo di riuscire a dominarla in ogni particolare; e anche in silografia, la *Cava* di Pettinelli e il *Paese sulla Stura* di Galante. Tutti, come diceva Nino Costa, hanno saputo dove sedersi: hanno cioè saputo scegliere e accomodare il loro punto di vista e tagliare la veduta e impaginarla cosí da darle insieme carattere e respiro. E anche questo è disegno; cioè distribuire e comporre: che vuol dire, anche legati al vero, inventare.

Una stampa non è uno studio dal vero, sebbene chi guardi, nel Gabinetto dei disegni agli Uffizi, la florida Donna di Tiziano o l'Arciere del Tintoretto, sente che, anche a carbone ritraendo d'impeto il modello vivo, quei maestri fissavano al primo sguardo il luogo dove piú l'ombra pesasse o piú il lume salisse e su quella bilancia fino all'ultimo li mantenevano. Nella stampa sul metallo o sul legno il lavoro dell'incidere o dell'intagliare, del verniciare o dell'inchiostrare, delle prove, controprove, ritocchi o velature, è lungo; e i penti-

menti e le correzioni, specie sul metallo, sono possibili. Però questa distribuzione e gradazione dei bianchi e dei neri, senza che negli scuri si perda la definizione delle cose e della loro materia, e senza che nei chiari i lineamenti appaiano secchi e vuoti, è il gran segno dell'arte, anche in chi non è Rembrandt e non è Piranesi.

Un amatore di stampe dovrebbe anzi addestrarsi a giudicare su queste doti un incisore. La fotografia, oggi padrona degli occhi, non viene artisticamente giudicata cosí? Nella stessa cinematografia l'arte d'un operatore non è misurata appunto sul modo con cui egli sa in una veduta panoramica formare e dissolvere e riformare questi nuclei di nero tra voli di grigio e di bianco, o questi gorghi candidi dentro uno sfumare di tenebre? In tale senso si può dire che, a osservare bene il « bianco e nero », si misura la stessa base della pittura, e che il carattere e il vigore, il giudizio e l'estro, l'emozione e il ritegno dell'artista sono piú visibili, a nudo, cosí distesi sul candore della carta.

Si considerino qui anche i fantastici, quelli cioè che non hanno lavorato davanti alla realtà, ma hanno voluto rendere esistenti e verosimili le loro idee e fantasie: cioè generarle, come diceva in breve Leonardo le cui massime, appena si parla di pratica dell'arte, tornano a ogni riga sotto la penna. Buon esempio è Chiappelli nell'acquaforte detta *La freccia d'oro del mattino*, col giovane amore (ma è un adolescente vivo, vestito come me e voi; soltanto ha le ali) che salta all'aurora dalla

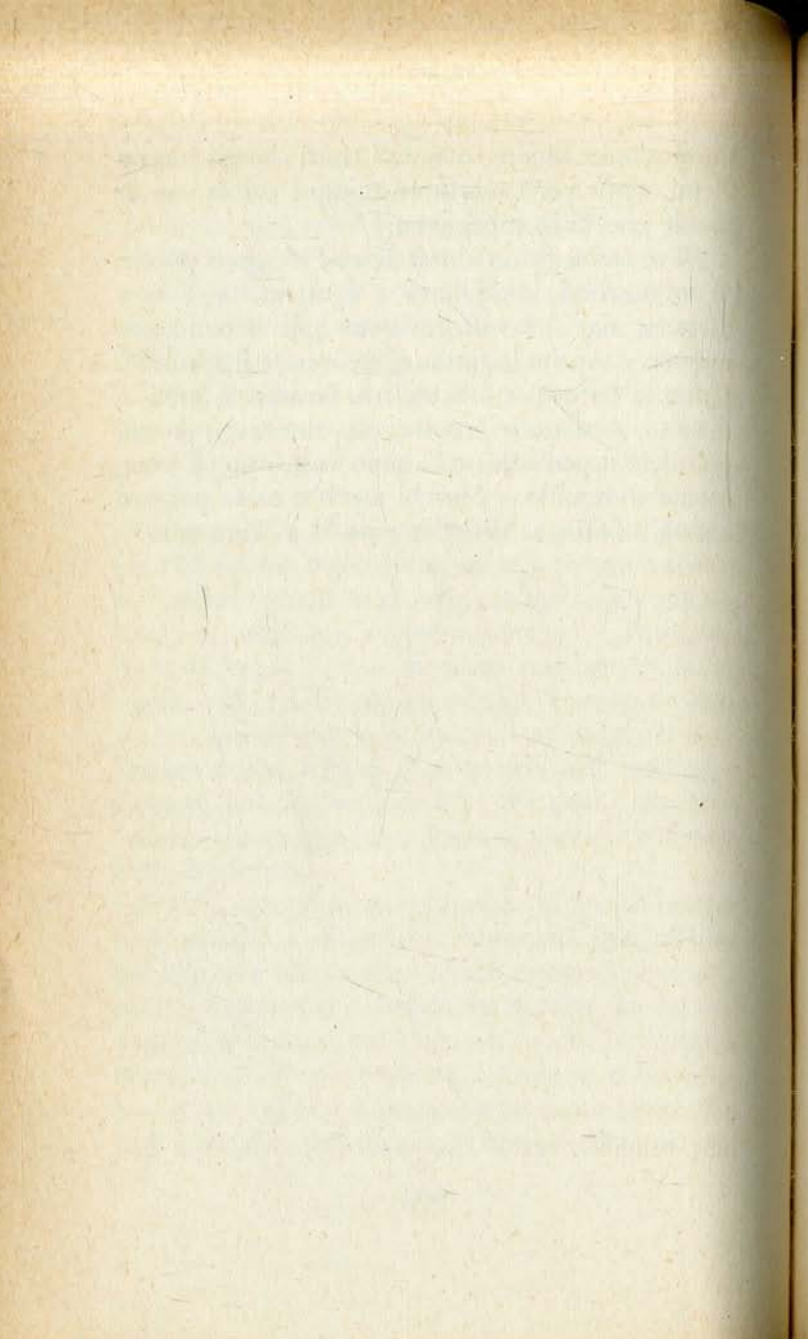
finestra in una camera dove due ragazze si alzano dal letto. Luce e letizia, stupore, movimento, tutto ci respira davanti, con una freschezza incantevole. Un altro e opposto esempio è Bramanti, coi piccoli legni degli *Stornelli toscani*, nitidi come nielli, solidi come gemme, bilicati allo scrupolo: una specie di sfida sommessa agli spavaldi improvvisatori di teloni e di statuoni, oggi di moda: *parva sed apta mihi*. Nello stesso Bartolini, acquafortista destrissimo, finalmente accurato anche nello stampare, a vederlo sovente accontentarsi di studiare con trepida attenzione solo un grillo o un uccello o una farfalla, non si ritrova il poeta che anche in una foglia secca trasalendo scopre il miracolo? E nel disegno, a punta d'argento, dei *Due falchi* d'Alberto Gerardi non par di vedere questo fonditore e battitore di metalli, dall'animo francescano e dalla voce pacata, cercare nella natura la fermezza e la delicatezza d'un dio orafo? E nella *Pattuglia* di scheletri di mearisti sui loro scheletri di camelli, disegnati da Romano Dazzi con un'impavida scienza d'osteologo, non par di riconoscere quasi la disincantata maestria d'un artista stanco delle belle parvenze?

Sono proprio queste confessioni, vere o immaginarie, deliberate o involontarie, a dare al bianco e nero un intimo fascino che adesso la pittura ha di rado. Certo la pittura è molto piú difficile. Ma si vorrà biasimare chi conoscendo i propri limiti scrive bene un sonetto invece di scrivere male un poema?

In verità un buon disegno m'appaga meno d'una buona stampa, salvo che esso sia d'un artista grande, quasi un appunto, un ricordo, un desiderio, una sosta, una rapida confidenza di lui nel fuoco del suo maggior lavoro. Pure qui s'incontrano buoni disegni, specie di coloro che anche nella rapidità provano la giustezza dell'occhio e la certezza della mano, come il volto d'una *Contadina toscana* e i nudi femminili di Bino Sanminiatelli, tanto vicini al suo scrivere nervoso e rilevato; come gli appunti di circo e di teatro di Cervellati, d'un movimento libero da ogni cifra; come le illustrazioni di Viani per le *Chiavi nel pozzo* e di Dalla Zonca pel *Gil Blas*; e, sopra tutto, come i disegni a colori di Vellani Marchi, fatti nella sua traversata dell'Africa da mezzodí a settentrione in compagnia d'Orio Vergani. Vi si ritrovano una capacità acutissima nel cogliere con pochi tratti l'essenziale senza incespicare nei pentimenti, una larghezza di respiro e una felicità di stupirsi senza mai gonfiarsi di retorica, e (dice bene Vergani nella prefazione alla mostra) una prova di mestiere che non teme confronti.

È vero, questo mestiere è molto vicino al nostro di giornalisti e di cronisti. Forse nel mio affetto pel bianco e nero questa fraterna somiglianza dei mezzi d'espressione, inchiostro e carta, ha la sua parte. S'aggiunga, per l'incisore, anche la superba necessità di dover condurre e tradurre e incidere la confusa realtà e il mobile sentimento addirittura sul metallo, con un'arte insieme cordiale ed ac-

corta, rovente e placida, sapendo che ogni tratto muta senso e vigore secondo i tratti che gli stanno vicini, come per lo scrittore fa ogni parola con le parole che l'accompagnano.

Nove secoli fa un cinese Kwo-Hsi, gran pittore di monocromi, consigliava a ogni artista di non mettersi mai al lavoro se il suo spirito non fosse in pace. « Aprite le finestre, spolverate il tavolino, pulite la lastra per l'inchiostro, lavatevi le mani e il volto, tornate, se occorre, alla finestra; ma non prendete il pennello se l'animo vostro non è veramente tranquillo. » Ma chi avrebbe osato porgere consigli simili a Michelangiolo o a Tintoretto?

SIMMETRIA

Dio mi scampi dal consigliare a un architetto italiano di leggere Vitruvio, *De Architectura libri decem*. Offenderei Marcello Piacentini se dicessi che oramai è una lettura da Accademici. Forse la dedica ad Augusto può in questi anni sembrare viva: « Quando la tua mente e il tuo genio, o imperatore Cesare, erano intenti a occupare l'impero... »; ma il resto è fuori di moda, anche se è stato letto e studiato da Bramante, da Michelangiolo, da Palladio e da Vignola e a loro, per quello che si vede, non ha fatto danno perché era come per uno scrittore studiare attentamente grammatica e sintassi prima di mettersi a scrivere un capitolo o un poema. Niente di male: le mode fanno il giro tondo, e basta sedersi al traguardo e aspettare.

Piuttosto è da consigliare l'ultimo libro dell'architetto Pica sulla *Nuova Architettura italiana*, con quasi trecento tavole, e indici minuti e biografie di tutti i nuovi architetti nostri dai trent'anni in su, piú o meno precursori. In queste tavole sono ordinatamente distribuite le fotografie di edifici dell'ultimo triennio che appunto nell'ultima Triennale milanese erano esposte in fila. Allora ci do-

levamo di dover camminare molto per vederle tutte e per confrontarle, e sostenevamo la tesi, naturalmente, antiquata che negli albi e nei libri le fotografie si guardano e si confrontano meglio. L'architetto Pica col suo libro, senza volerlo, ci dà ragione.

Il libro è preceduto da due prefazioni, una di Piacentini e una dello stesso Pica. Tutti e due, come è logico, maledicono « l'anonima inconsistenza dell'abile imitazione libresca » e « i pochissimi critici che per partito preso o per difetto di competenza o per incapacità di senso di osservazione confondono in una unica impressione generica qualsiasi opera d'architettura moderna... con una infantile negazione totalitaria ». Il furore, in arte, è sempre bello da vedere: ma credono veramente, Piacentini e Pica, che nessuna delle fabbriche qui da loro dichiarate esemplari sia stata ispirata da un libro millenovecento e tanti, e che tutte siano sorte per l'impeto dell'estro?

L'importante è che per loro gli architetti italiani avrebbero oramai « una maniera d'esprimersi differenziata da quella di altre nazioni», e che adesso si potrebbe distinguere a colpo d'occhio un architetto dall'altro, cosí che a entrare, per esempio, nella nuova Università di Roma chiunque, anche se non è una sonnambula, saprebbe dire: — Questo di certo è Ponti, e quello Rapisardi; questo è di certo Pagano e quello Michelucci, — con la prontezza con cui qualunque dilettante di storia dell'architettura distingue a prima vista le opere

di quei suddetti vecchi architetti lettori di Vitruvio. Proprio mi piacerebbe di tentare la prova anche con fotografie d'architetture novecentesche straniere, ben mescolate. Russia? No, Roma. Amburgo? No, Milano. Terragni? No, Pagano. L'importante è che, a vedere la bella facciata sul Lungotevere della Casa Madre dei Mutilati (il libro la esclude, ma non è dell'ultimo triennio?) o, nel progetto per la sistemazione dei Borghi, il grandioso crocevia con le quattro fontane, ormai quei critici incompetenti e incapaci sieno rassicurati: c'è, e a Roma, una buona architettura moderna e romana, e anch'essa è di Piacentini. E ce n'è anche fuori di Roma, fino a Tripoli e a Bengasi; ma, non essendo ligia ai canoni del nudo angolo retto, poco se ne parla. Si guardi, per fare un esempio solo, nell'ultimo fascicolo della modernissima *Architettura* una villa a Napoli, costruita adesso dall'architetto Marcello Canino, semplice, ariosa, comoda, napoletanissima, con un tetto, figuratevi, e una gronda e un timpano, e archi in simmetria e colonne col capitello, dico, col capitello. Invece nel libro di Pica tutte, o quasi, sono soltanto macchine per abitare, per villeggiare, per vedere spettacoli, per macellare, per curare malati, per esporre quadri o vestiti o campioni, per allineare piscine, aule scolastiche, binari di treni, ecc. A una macchina anche ottima si può chiedere di vivere piú di dieci o vent'anni?

A chi sfoglia il libro sulla *Nuova Architettura*, da Como *caput mundi* fino a Sabaudia, parecchi

caratteri comuni saltano agli occhi; e sono, s'intende, caratteri negativi. Quello piú evidente è la mancanza di simmetria. Per parlare delle fabbriche grosse, solo la chiesa a Roma di Cristo Re e il palazzo napoletano delle Poste hanno ancora un centro d'equilibrio e una visibile proporzione delle parti. In quasi tutto il resto la simmetria è evitata con la paura con cui un poeta novellino evita adesso un verso che per caso gli suoni endecasillabo, col suo bel settenario e il suo quinario, non avessero i distratti lettori da credere ch'egli sia Dante o Petrarca.

Dice Vitruvio nel libro terzo: « La composizione delle fabbriche dipende dalla simmetria. Nasce questa dalla proporzione la quale in greco si dice Analogia, ed è una corrispondenza di misura tra una certa parte dei membri di ciascuna opera e l'opera tutta, dalla quale corrispondenza dipende la simmetria: quindi non può fabbrica alcuna dirsi ben composta, se non sia fatta con simmetria e proporzione, come l'hanno le membra d'un corpo umano ben formato ».

Coi secoli la parola Simmetria, piú che quella correlazione tra parti e tutto, è venuta a significare la conformità esatta di due fabbricati o parti di fabbricato e il loro perfetto riscontro rispetto a un asse o a un centro. Il modulo era nell'architettura greca la colonna, coi suoi diametri e gl'intercolunni; nell'architettura medievale, piú mossa e pittoresca, era la volta. Del resto questa simmetria o euritmia s'è ripetuta nelle architetture piú

diverse, dall'egizia alla romana, dalla siriaca alla bisantina, dalla gotica alla barocca, per adoperare due aggettivi che in origine erano peggiorativi. Ma in tutte le architetture, prima s'intende quella detta classica e italiana, la prima ragione di questa regola eterna era appunto, fino a venti o trent'anni fa, l'esempio e quasi la necessità presente, viva e spirante del corpo umano, della nostra forma reale e insieme ideale, del ritmo che misura il nostro cuore e il nostro respiro. Come s'era dato a Dio volto e forma umana, cosí quelli architetti davano le nostre bilicate proporzioni e i nostri moduli alle case di Dio e degli uomini. Gli stili piú triti e femminei, dal rococò al floreale, non erano usciti da questa norma, la quale del resto regolava anche la piú varia metrica della poesia e gli accordi e la cadenza della musica. La suddivisione dello spazio in un dato numero di parti uguali toccava pel tramite dell'occhio lo spirito, come la simile suddivisione del tempo toccava lo spirito per la via dell'orecchio. In questa civiltà l'uomo restava il metro del mondo; e il mondo dell'arte egli se lo creava sul proprio metro. Diceva Michelangiolo, in una lettera al cardinal da Carpi, essere « cosa certa che le membra dell'architettura dipendono dalle membra dell'uomo. Chi non è stato o non è buon maestro di figure, e massime di notomia, non se ne può intendere ».

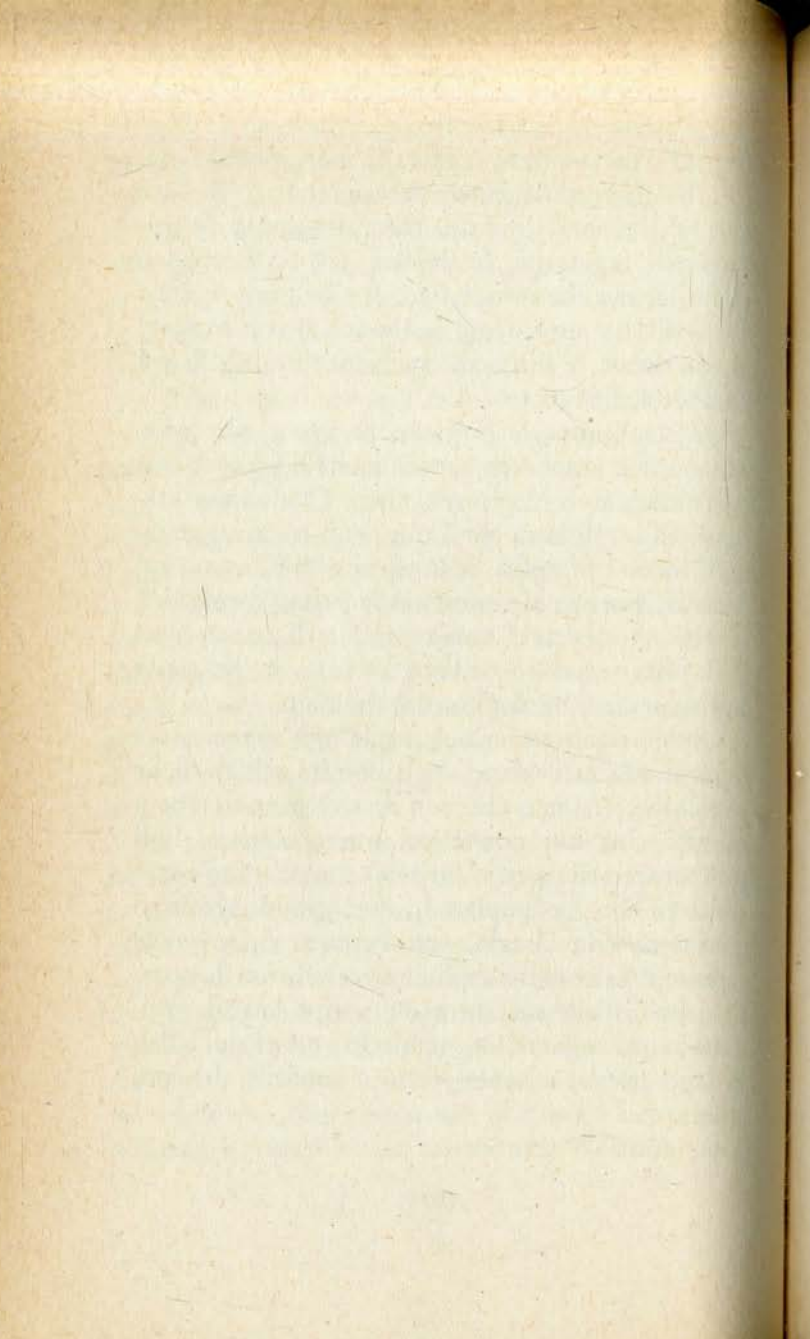
Addio, Michelangiolo. Nei quattro quinti degli edifici pubblicati da Pica la simmetria è rifiutata; e a osservarne, quando ci sono, le piante, si vede

che a quel rifiuto l'inventore è spesso arrivato con una certa fatica, di proposito deliberato, non certo per fare dispetto a Vitruvio o a Vignola, ma perché di questa architettura detta nuova il modello non deve piú essere l'uomo, ma la macchina. Come nessun ingegnere pensa di costruire un finto cofano dietro una automobile pel gusto di ridurla simmetrica, o a fare la prora d'una nave uguale alla poppa, cosí nessuno di questi architetti, stabilita la pianta utile d'un edificio, pensa a correggerne le ineguaglianze, le sproporzioni, i vuoti, i tagli improvvisi, i pieni massicci, per dare all'insieme una apparenza stabile ed equilibrata. Dell'apparenza anzi non si cura affatto. Il comodo dell'uomo, in questa epoca pratica e meccanica, ha sostituito, come ideale, il modello dell'uomo. Michelangiolo, fosse stato Pica, avrebbe dovuto dire che le membra dell'architettura non dipendono piú dalle membra dell'uomo; e che non si può intendere d'architettura chi non è stato o non è buon maestro di macchine.

Per aggiungere un particolare solo, vedo in queste trecento e tante tavole unanimemente rispettata una nuova regola. In tutti cioè gli edifici dei millenni passati, a ogni piano sotto le finestre o le logge una cornice o un listello di pietra indicavano allo spettatore dove poggiasse i piedi chi s'affacciava a quelle finestre o logge. Marcapiano, chiamavano i muratori quel segno che era il segno della statura e della posizione dell'uomo nel casamento o nel palazzo da lui abitato. V'è forse un

segno simile nelle macchine chiamate navi? Non c'è; ed ecco la nuova regola: il marcapiano è stato tolto da tutte le nuove lisce facciate. Nell'Università di Roma, dove una certa simmetria s'è nell'insieme raggiunta, le finestre devono essere piú di mille; ma che uno s'affacci e s'ha l'impressione che egli stia appeso con le braccia o con le mani al davanzale, e le gambe gli penzolino, di là dal parapetto, nel vuoto.

Questa simmetria e questo paragone del corpo umano non erano una superstizione o un capriccio dell'antichità o degli umanisti. Qualunque studente di biologia sa che i piú degli esseri organizzati, meno i protozoi, le amebe e simili, sono simmetrici, essendo la simmetria la prima forma della vita. A rifiutarla non si rischia di essere fuori della vita, e perciò dell'arte? Certo, in un senso strettamente etimologico, si è inumani.

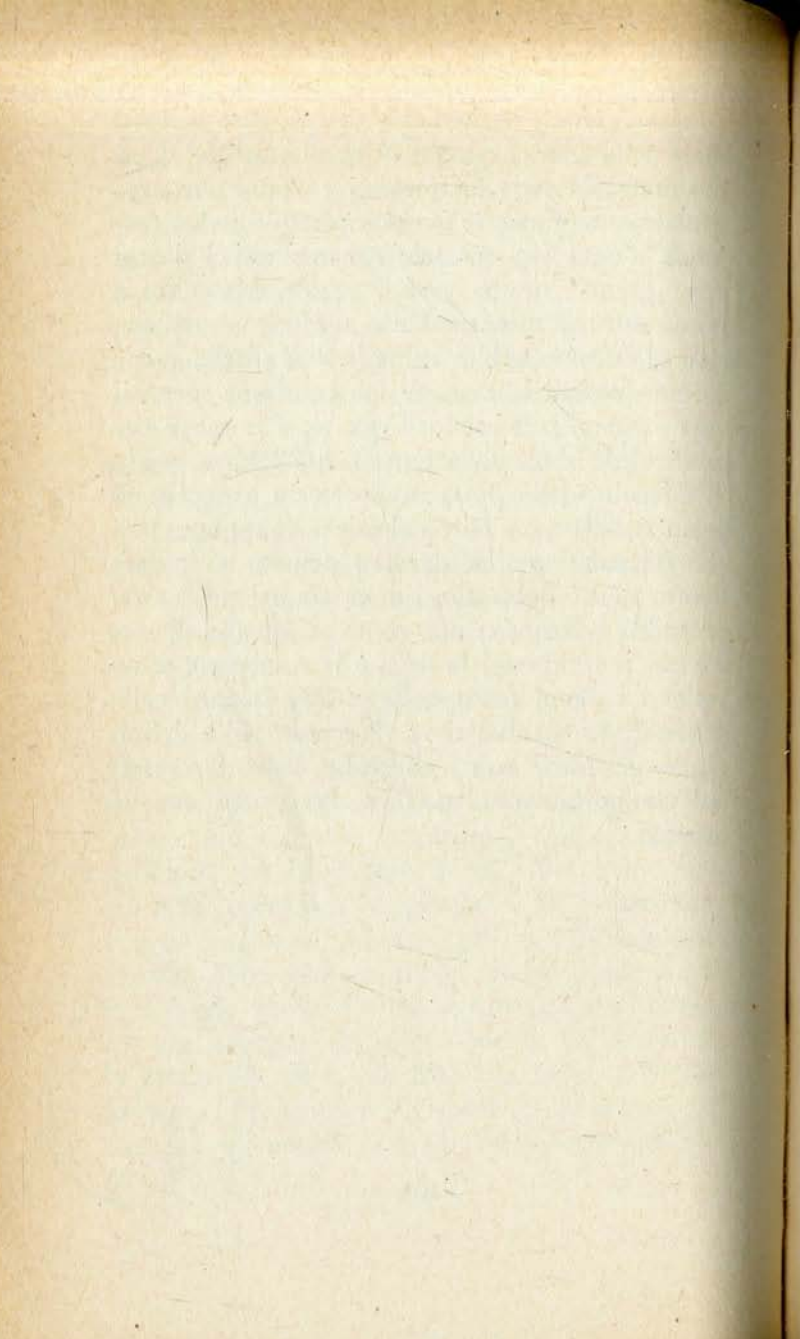
Queste non sono critiche; questa è solo cronaca della moda, nel tempo degli uomini schiavi delle macchine. L'uomo che non accetta o non crede a questa schiavitú, non è poi molto infelice. Egli può sempre rileggersi Vitruvio, che del resto come scrittore non è esemplare in quel grande secolo, o consolarsi con Orazio, con Petrarca o, se vuole seguire il calendario degli anniversari, con Leopardi, i quali delle macchine del tempo loro si servivano senza sognarsi di prenderle a ispirazione della loro poesia, e tanto meno a modello del loro stile.

LA TRADIZIONE

LEGGO sul *Tempo* del 25 settembre 1941 negl'indiscreti colloqui che Massimo Bontempelli ha ogni sette giorni con sé stesso, queste quattro righe: « Tali standardizzazioni creano i falsi-stili dei tempi. I critici storici le studiano con molta seriosità. I piú scemi le chiamano la tradizione ». Bontempelli è uno scrittore esemplarmente rigoroso, e per riposarsi si trastulla talvolta con la libertà dell'avvenire. Io sono tra gli scemi e credo nella tradizione. Giosuè Carducci l'ha chiamata l'anima della nazione, e Mussolini nel primo numero di *Gerarchia*, il 25 gennaio 1922, ha scritto che la tradizione è una delle piú grandi forze spirituali dei popoli in quanto è una creazione successiva e costante della loro anima. Un mese dopo, nella stessa *Gerarchia* egli pubblicava l'articolo profetico *Da che parte va il mondo?* Se non ci rileggiamo gli Scritti e Discorsi del Duce in queste settimane *de historia condenda*, quando mai li rileggeremo? Ce ne dà l'esempio nella *Nuova Antologia* del primo d'ottobre Giuseppe Bottai che come ministro dell'Educazione sa d'aver cura d'anime; Bottai che in un discorso del 1938, da me allora súbito commentato, aveva esaltato « la

presenza militante, opportuna, indispensabile, della tradizione nell'impresa storica dell'Italia fascista ». Parole chiare essendo la chiarezza, come Bontempelli scrittore sa e pratica, una delle qualità proprio tradizionali del pensiero e della lingua italiana.

A questo punto, tanto le suddette auterevoli definizioni sono concordi, m'è venuto il dubbio che la parola Tradizione avesse un altro significato minore, oltre questo corrente, accettato anche dagli scemi: un significato, non so, arcaico. Ho cercato nei dizionari, e l'ho trovato. Il Tommaseo avverte: « Tradizione per *tradimento* »; e ne dà due o tre esempi da testi proprio secondari. Tradimento? Ma sarebbe un tradimento che l'eccellente prosatore Bontempelli avrebbe fatto o farebbe a sé stesso e all'arte sua.

A queste righe Bontempelli ha ribattuto sul *Corriere della sera* del 21 ottobre 1941 e io ho tentato di chiarire ancora le ragioni del mio pieno dissenso spiegando che, con tanto distinguere tra scemo, piú scemo e scemissimo, egli era troppo generoso con l'aggettivo Scemo. Per me, apposto a un poeta o a un pittore, a un compositore o a un architetto, Scemo è già un superlativo lapidario. Non occorre altro: è una lapide sopra una tomba vuota. Tu hai scritto vent'anni addietro che abbiamo un solo modo di collegarci alla tradizione, ed è infischiarcene. Oggi scrivi che le standardizzazioni e i falsi-stili gli scemi o i piú scemi li chiamano la tradizione, e poi spieghi

che tradizione è la permanenza del senso primordiale della vita, raggiunto in modi varii dal genere umano, la serie di tutte le creazioni che sono riuscite a raggiungere per un attimo le radici profonde d'ogni vita. Genere umano, radici d'ogni vita: grandi, troppo grandi parole. Ma esiste o non esiste un'inconfondibile tradizione italiana, cioè un'inconfondibile anima italiana della quale anima questa tradizione è una creazione successiva e costante? Il punto è questo. Per me e per molti altri esiste, dalla pittura di Giotto a quella di Tiepolo, dalla prosa di Boccaccio a quella, se permetti, del tuo « Giro del sole ». E appunto perché Tiepolo non ha davvero pensato a imitare Giotto né tu Boccaccio, questa tradizione è viva, profonda e feconda; ma, come sai meglio di me, v'è chi proprio oggi la nega o la rinnega, e se ne vedono i danni tanto nella pittura quanto nella prosa. E se noi due si va d'accordo nella definizione generica, non s'andrebbe certo d'accordo nell'esemplificazione specifica. Per questo me ne astengo.

PITTURA FRANCESE

Parigi, ottobre 1937

La Mostra a Parigi nel nuovo palazzo delle Arti, Quai de Tokio, s'intitola « Capolavori dell'arte francese », cioè alcuni capolavori e non tutti i capolavori. Taluni francesi affermano che a Londra nella Mostra dell'arte loro in Burlington House nel 1932, due anni dopo la mostra nelle stesse sale dell'arte italiana, i capolavori erano di piú; e se ne dolgono. Hanno torto perché in ogni arte, e specie nella francese, è difficile stabilire a quali opere spetti questo titolo di eccellente e di esemplare, e poi perché era logico che a una mostra parigina i musei parigini, a cominciare dal Louvre, niente prestassero, fuor dei loro esperti direttori e conservatori che l'hanno scelta e ordinata. La Mostra è, in ogni modo, il fatto artistico piú memorabile dell'Esposizione mondiale di quest'anno, la quale è appunto chiamata delle Arti e delle Tecniche: due parole che, per chi sa un poco il greco, sarebbero sinonime perché Techné vuol proprio dire Arte, quasi mestiere. La definizione dantesca: « Esperienza, Ch'esser suol fonte a' rivi di vostre arti », sarebbe insomma stata a posto anche nel Palazzo delle Scoperte, e anche sul cielo dell'Esposizione, in lettere luminose contro il fondo tur-

chino della notte. Tecnica è un aggettivo diventato sostantivo tra il '700 e l'800, col salire della borghesia e col trionfare della meccanica: un nuovo ricco, si direbbe a Parigi, e tutti sanno di quanta boria e sussiego.

Piú di quattrocento dipinti, quasi trecento sculture, quasi trecento disegni: se dopo aver visitato e rivisitato la Mostra, si cerca d'arrivare a una conclusione, questa è che in nessuna parte di Europa l'arte è stata ed è quanto in Francia legata alla mutevole vita sociale, morale e politica. Un dipinto di Giotto o di Masaccio, di Michelangelo o di Tiziano, di Tintoretto o di Rembrandt, di Caravaggio o di Velasquez vive e respira e fa luce per conto suo. A conoscerne la data e il committente e l'occasione, si può capirlo meglio, non goderlo di piú. In Francia, da Fouquet a Watteau, da Clouet a David, da Poussin a Courbet, le virtú e i limiti d'un pittore si misurano solo quando si conosce il clima in cui egli è vissuto, e i suoi incontri e i suoi clienti e il giro della sua fortuna. Anche solitari di potente statura come Degas o Cézanne, prendono vigore se ne conosci gli odii e gli amori nell'arte loro, e perché operarono cosí e, oserei dire, contro chi.

Punto d'intersezione delle maniere e delle mode italiane, fiamminghe, spagnole e, ai primi del secolo passato, anche inglesi, la Francia le ha in pittura subíte volentieri tutte; e se nel '400 a dominare sono i fiamminghi, nel '500 e nel '600 gl'italiani e poi di nuovo i fiamminghi cogli olandesi, nes-

suna di queste correnti è mai schietta, s'alterna sempre e si mescola alle altre, moderandone la veemenza cosí bene che mai si sono vedute in Francia le contaminazioni odiose, almeno per noi italiani, che il romanismo creò, per fare un esempio solo, nei minori fiamminghi del '500, dal Mabuse a Franz Floris.

È naturale che, in una grande Mostra come questa, per un italiano faccia spicco tutto ciò che ricorda l'arte italiana. Si comincia dalla scultura gotica, che, di pietra, d'avorio, d'argento, resta la piú originale arte di Francia: cosí viva, mossa, varia e arguta che vien voglia di dirle grazie per l'amore alla vita e alla realtà infuso fin dal '200 nelle nostre sculture romaniche, quelle sui tre archi della porta maggiore di San Marco a Venezia, sulla facciata delle cattedrali di Lucca e di Ferrara, via via fino a quelle di Giovanni pisano: un amore che vibra ancora nella maschia e quadrata semplicità di Giotto, come voci e sospiri che per prodigio escano o riecheggino da una statua. E si può finire, cinquecent'anni dopo, con Degas, il piú italiano, anzi il piú fiorentino, dei cosí detti impressionisti, non solo pei tanti disegni da lui fatti tra Uffizi e Pitti, ma per l'aderenza al vero e al movimento e allo scatto del vero, cosí vigile e nervosa da far pensare talvolta allo stesso Pollaiolo: pittori e scultori l'uno e l'altro.

Ma da questo vincolo continuo e istintivo dell'arte francese con la vita sociale e politica (la stessa architettura detta gotica si diffuse in Italia per ope-

ra d'un ordine monastico, dei Cistercensi) deriva un fatto: che mentre da noi fazioni, odii, guerre, esilii, stragi, non hanno isterilito, a Siena o a Firenze, a Milano o a Napoli, la fioritura delle arti, anzi le hanno col sangue dato vigore e colore, in Francia è avvenuto il contrario. Mentre le vicende politiche che per quasi due secoli tolsero a Parigi la corona e alla Francia l'unità, nella pur divisa Italia il Rinascimento sorgeva invece come un sole a far luce sull'Europa, non solo con l'arte, ma con le maniere, le mode, le parole e, diciamo pure, con la sua morale crudele ed eroica. Si potrebbe quasi sostenere che la divisione in tanti Stati ha salvato l'Italia da queste crisi totali e l'ha condotta a trovare la sua unità nella lingua, nelle lettere, nelle arti; ma sarebbe un paradosso piú che una verità.

Il fatto è che dalla metà del '400 la passione, anzi la manía, per l'Italia è alla base della nuova architettura e scultura francese. La pittura, tanto legata ai fiamminghi, è piú lenta a cedere; ma Jean Fouquet, trionfante in questa Mostra, specie con quel che hanno prestato Berlino e Anversa, è già nel 1454 a Roma e vi dipinge anche un ritratto del Papa ed empie di ornamenti e architetture nostre le sue miniature. La discesa di Carlo ottavo il quale si porta in Francia perfino i nostri giardinieri, le fortune e le sfortune qui di Francesco primo, il cui ritratto dipinto dal buon Clouet è stato mandato dagli Uffizi e che si condusse in Francia addirittura Leonardo, la partenza di tanti artisti dopo

il sacco di Roma, Benvenuto Cellini, il Rosso, il Primaticcio, Niccolò dell'Abate, sono fatti narrati da tutti i manuali delle scuole medie. Certo è che la stessa architettura portata d'Italia assunse presto caratteri francesi senza pur rinnegare la madre; e nella pittura di ritratto una finezza o sottigliezza d'osservazione e una grazia spesso sorridente dànno ai francesi un carattere inconfondibile. Da noi nel ritratto si cerca súbito d'arrivare al tipo, d'includere cioè un poco d'eterno anche nel sembiante d'un mortale. I francesi invece guardano all'individuo, lo scrutano e lo fissano nei suoi caratteri piú labili, quale egli appare nel mondo, nella corte, nella casa; e di questa acuta indagine dell'uomo e dei suoi rapporti col suo tempo e col suo prossimo sono paghi, senza andare piú su o piú lontano. Anche a confrontare due libri del '500, i « Ricordi » di Guicciardini e i « Saggi » di Montaigne, lo stesso divario è lampante. Per vedere un ritratto (diciamo pure la faticosa parola) monumentale dobbiamo guardare il ritratto d'una morta, la « Monaca morta » di Filippo di Champaigne, il quale del resto era nato a Bruxelles; ed è un quadro già del 1634.

Nicolas Poussin è ormai stabilito a Roma da dieci anni, e chi l'ha indotto a emigrare è stato il nostro Marino. Grande pittore che ha meritato veramente d'esser chiamato romano non solo per la cultura e pei soggetti e per le amicizie, ma per la concezione dell'universo come architettura e per l'altera malinconia che emana dai suoi paesag-

gi tiberini. Anche qui egli è ben rappresentato, da sette tele che vengono dall'Italia, dalla Germania, dall'Irlanda, dalla Russia: talune incupite dalle vecchie vernici; talune, come la « Morte di Germanico » di casa Corsini, d'un'austerità liviana che già fa pensare a David e alla vantata dittatura della virtú: altre, invece, come il « Tancredi ed Erminia » di Pietroburgo o l'« Anacreonte » di Hannover, d'una chiarità e letizia veronesiana.

Ormai dal 1655 la monarchia francese vuole che anche l'arte sia una sola, sotto una sola volontà, e fonda l'Accademia reale e l'insedia al Louvre, e nel 1666 istituisce a Roma la Scuola di Stato che poi va a Villa Medici; e tutti obbediscono felici, aspettando che un generale, o un caporale, parli e comandi in nome del cliente dei clienti, del Re: Lebrun o Mignard chiamato anch'egli, ma con poco diritto, « il romano ».

Sui due grandi francesi del '700, Chardin e Watteau che è un vallone di Valenciennes, sempre il ricordo fiammingo è presente: undici Chardin tra cui, da Potsdam, la « Donna che sigilla una lettera », d'una composta armonia e d'una sillabata semplicità degna proprio d'essere detta classica (solo in Velasquez si ritrova la calma di certi toni che sembrano campiti); dodici Watteau, tra cui il grande dittico dell'« Insegna di Gersaint », da Berlino, con due scene d'un negozio di quadri, a sinistra gli operai che imballano i dipinti, a destra una damina vestita di bianco a righe rosa e verdi, e due bei cavalieri, uno in grigio e l'altro in bru-

no. Sí, Rubens; ma qui Watteau è re, d'una grandezza e grazia e armonia che piú squisite le trovi solo in Tiepolo e in Guardi. E non ha in questi due interni quello sfumato dei giardini e dei parchi messi a sfondo delle sue piccole scene galanti, che a occhi italiani sembra sempre manierato e incipriato. Uno dei problemi critici finora, mi pare, poco considerato in Italia è l'influsso del nostro gran Pannini fuori d'Italia. Watteau, Pater, Lancret e Pannini nascono, presso a poco negli stessi anni.

David, mancando qui i mirabili ritratti del Louvre, sembra secco e artificioso; e Delacroix, retorico, piú abile che sapiente. Ma in vetta all'800, che è il gran secolo della pittura francese, stanno Courbet, Corot, Manet, Degas e Renoir. Non sono le mostre piú ricche e piú belle e, per grande parte, sono state disposte in sale e salette buie e torte (la pianta del nuovo palazzo è poco lodata, anche dai francesi); ma la gloria loro è tanto limpida e diffusa che basta un quadro per rischiararci e rallegrarci la memoria. Bastano di Courbet le « Ragazze sulle rive della Senna », di Degas la « Borsa del cotone » e la « Carrozza alle corse », di Manet la « Donna col pappagallo » del 1866, prestata da Nuova York, di Renoir il ritratto di Jeanne Samary, del 1877, prestato da Mosca, di Corot che tanto ha vissuto e dipinto da noi, a confrontare « Honfleur » del 1830 con « Dunkerque » del 1873, è consolante, nell'instabilità d'oggi, osservare la continuità e la fedeltà a sé stesso. Anch'egli quan-

to dovette all'Italia e a Canaletto? Adesso, a guardare taluni paesi di Antonio Canal, e quella pennellata netta e pastosa e quell'aria immacolata, noi si dice: — Sembra Corot. — Grande lode per l'uno e per l'altro.

Ha ragione Henri Focillon nella prefazione all'ottimo catalogo di affermare che sempre nella buona arte francese s'ha da riconoscere questa bontà della tecnica, questa « attitudine ingegnosa d'un popolo di buoni operai e di artigiani amici del loro mestiere ». Corot infatti ha scritto in uno dei suoi taccuini d'Italia: « *Il ne faut laisser d'indécision dans aucune chose* ». Ogni pittore italiano, da Giotto a Fattori, avrebbe sottoscritto questa massima, la quale è anche morale.

DAVID

Canova, David: il parallelo tra lo scultore e il pittore di Napoleone, tra i due antesignani, centotrenta o centoquarant'anni fa, dei neoclassici è obbligatorio in tutte le storie dell'arte. È un parallelo, s'intende, affatto esteriore perché la pittura, anche quella neoclassica che si poneva a modelli le antiche statue, non è la scultura, e Parigi non è Roma. Ma una domanda, almeno in Italia, è lecita: come mai, vivendogli accanto in adorazione, David non è riuscito a darci del suo imperatore un'immagine che appena s'avvicini all'eroica bellezza del Napoleone di Canova a Brera? Forse non v'è riuscito appunto perché gli viveva accanto. Eppure Napoleone, rifiutandosi d'andare a posare, gli aveva detto: « Che bisogno avete del modello? Credete che i grandi uomini dell'antichità abbiano mai posato pel loro ritratto? Chi si cura di sapere se i busti di Alessandro sieno somiglianti? Ci basta aver di lui un'immagine conforme al suo genio. » Gli prestò in compenso l'uniforme, gli stivali, la spada, la sciarpa, il cappello che portava a Marengo; e i vecchi Convenzionali, che come David avevano votato la morte del re, accorrevano a palpare commossi sul manichino

le vesti del dittatore. N'uscí, proprio nell'anno 1800, quel tenorile Napoleone, oggi a Versailles, che, indicando con la destra alta l'Italia da conquistare, valica il San Bernardo su un cavallino da giostra, mal copiato, nella posa, dalla statua di Pietro il Grande innalzata a Pietroburgo da Falconet. Nemmeno l'Appiani o il Camuccini hanno da noi dipinto un cavallo d'un legno cosí schietto. Anzi, quanto a fasti napoleonici, è da aggiungere súbito che tutta l'imperial pittura parigina (*Napoleonis Francorum Imperatoris Primarius Pictor,* firmava David) non riuscí allora a dipingere una serie di quadri tanto nobilmente composti quanto i finti bassirilievi dipinti da Andrea Appiani nel Palazzo Reale di Milano; ma noi, con la modestia che tanto ci onora, non s'è nemmeno pensato, ch'io sappia, a fotografarli.

Il fatto è che tra i due David, quello nobilissimo ma ben defunto del *Giuramento degli Orazi*, della *Morte di Socrate* o del *Bruto*, e quello dei ritratti semplici e borghesi, sempre vivi e, diresti, parlanti, è un divario cento volte piú grande che tra i due Canova, quello, tutto liscia eloquenza, del *Perseo*, dei *Pugilatori*, dell'*Ettore e Ajace*, e quello ancóra teneramente settecentesco delle *Grazie*, dell'*Amore e Psiche*, della Paolina giacente, e capace di conciliare nell'arte l'idea e la realtà, la ragione e la passione, la vita e la leggenda, con le statue di Clemente XIII, di Clemente XIV, di Pio sesto, di Napoleone: dote, questa, puramente e singolarmente italiana.

Ma il bel libro, uscito adesso, di Richard Cantinelli su David (Parigi-Bruxelles, ed. Van Oest), suggerisce ad ogni pagina molti altri di questi confronti, e piú ne suggerirebbe se lo scrittore avesse meglio considerato quanto il suo pittore dovette alla pittura italiana, non solo a Raffaello, ma ai bolognesi, massime a Guido Reni. Tanto ci trascura che dà a David in Roma « un solo amico, Goya », mentre nel 1775, quando David vi arrivò, Goya ne era già partito da quattro anni; e nomina solo di sfuggita il buon Pompeo Batoni, lucchese ormai pienamente romanizzato e legato ai francesi, tanto che, quando il *Giuramento degli Orazi* fu esposto al pubblico, s'avvicinò col suo faccione di luna piena a David e gli dichiarò in un orecchio: « Di pittori non ci siamo che tu e io; tutti gli altri buttali a fiume ». Nel 1784, e a Roma, il cavalier Batoni poteva anche avere ragione. Come infatti s'è veduto alla Mostra di Firenze nel '22 e l'inverno scorso a quella di Londra, parecchi dei ritratti dipinti da Batoni non sfigurerebbero accanto a quelli dipinti da David. La differenza è questa: che sul nostro Batoni noi non s'è scritto un solo libro.

Certo al David Roma importava piú dei Romani: la Roma, s'intende, delle antichità, dei musei e degli scavi, delle Vite di Plutarco e della Storia del Rollin, la Roma della Repubblica, tutta volontà, giustizia, semplicità, austerità e sacrificio, sulla quale stava per foggiarsi, dalle vesti ai mobili, dalle pettinature alle architetture, la Repubblica

francese, tanto bene che perfino sotto una stampa con la ghigliottina si scrive che una macchina simile era stata usata per la decapitazione del romano Tito Manlio. Può darsi che la storia sia la maestra della vita, ma certo la politica è la maestra della storia. Quelli anni romani formarono dunque David secondo la moda, ma il suo carattere alfieriano, severo e fanatico, pronto a obbedire purché gli si desse il modo di comandare, pareva fatto per quelle sagome. La stessa natura, torcendogli il labbro superiore con una natta, gli aveva tolto il sorriso. Diceva Stendhal dei davidiani: — *Ces messieurs ne sont que de grands géomètres,* — che, cancellato l'aggettivo, è definizione adatta anche a taluni pittori d'oggi e alle loro astrazioni. Ma fu proprio quell'imperturbabile logica consequenziaria, aggiunta a una superba capacità nel suo mestiere, a stabilire sui giovani il dominio di quel maestro e dei suoi precetti.

I precetti non erano nuovi e non erano francesi. Winckelmann aveva già dal 1755 scritto i *Pensieri sull'imitazione delle opere greche* e nel 1764 la *Storia dell'arte antica*: « Il solo mezzo per diventare grandi, inimitabilmente grandi, è per noi l'imitazione degli antichi ». E gli scavi o meglio i saccheggi di Pompei erano cominciati nel 1760 appena abbandonati quelli di Ercolano; e Clemente decimoquarto aveva fondato il suo gran Museo nel 1770; e David a Roma aveva appena cominciato a dipingere gli Orazi nel suo studio ai piedi del Pincio, quando, essendosi scoperto negli

scavi di Tivoli il busto di Pericle che adesso è in Vaticano. Vincenzo Monti dedicò a Pio sesto la *Prosopopea*: « A riveder io Pericle - Ritorno il ciel latino, - Trionfator de' barbari, - Del tempo e del destino... » Ma solo in Francia con la Rivoluzione questi programmi di esteti, sistemi di storici e augurii di poeti diventarono regole morali e civiche, comandamenti quasi religiosi, ragione insomma di vita e di morte.

A leggere oggi le norme artistiche di Jacques-Louis David si può sorridere; ma la loro forza era etica e logica prima che estetica e, checché si predichi, le norme estetiche non sono mai riuscite e non riusciranno mai a governare con unanimità l'arte, anzi le arti, a diventare cioè lo stile d'un'epoca se non hanno la loro origine nella coscienza e nel carattere. Il giudizio, insomma, non comincia in arte ad agire che quando ormai è un pregiudizio. Ecco, per esempio, le massime di David sul nudo nell'arte. Dato che bisogna dipingere vero ma nobile, e che la piú nobile bellezza è quella delle antiche statue, e che ad Atene e a Roma gli statuari (sono parole di lui) rappresentavano nudi, o quasi, gli dei e gli eroi, nella tela delle *Sabine* che è al Louvre (cinque metri per quattro) Romolo e Tazio, salvo il casco, i calzari e la tracolla per la spada, combattono ignudi, che non doveva essere un agevole combattere. E gli stessi cavalli non hanno né morsi né briglie. Eppure il quadro ebbe tanto buon esito che, esposto al pubblico, fruttò coi soli ingressi settantamila

franchi al pittore. Vero è che i piú accorrevano per riconoscere nelle belle Sabine appena velate e nei guerrieri nudi e depilati la signora tale e il signor talaltro, Aurore de Bellegarde o il critico musicale Castil-Blaze. V'andò Napoleone stesso, appena tornato dall'Egitto. « Queste figure stanno tutte ferme », osservò senza cerimonie, e si mise egli stesso nell'atteggiamento di Tazio per convincere il pittore testardo. Osserva argutamente il Cantinelli: la critica di questo militare lasciò David indifferente.

Del resto, anche questa dell'imitazione dall'antico era nell'arte una vecchia questione, almeno dal '400 in qua. Piú nuova era la norma della verità storica, archeologicamente provata. David voleva infatti nelle sue tele "romane" presentare gli antichi con tanta esattezza che ad essi, se avessero potuto vedere il dipinto, nulla fosse sembrato errato od estraneo. S'è all'aurora dell'Ottocento e già con quelle parole si dichiara il male che aduggerà tanta arte nel secolo scorso: la confusione cioè tra scienza e arte, tra sapere e sentire, tra comporre e creare; e non è detto che siamo guariti. Giambattista Tiepolo ancora concepiva Enea e Didone, Antonio e Cleopatra, Costantino e Giustiniano come suoi contemporanei vivi e palpitanti, e cosí li vestiva ricordandoci appena, con un elmo o una corona da teatro, che Antonio è un guerriero e Costantino un imperatore. David invece, che, quando muore il Tiepolo, ha già ventidue anni, si mette, per dipingere

i suoi personaggi storici, a scartabellare stampe, a interrogare antiquari, a copiare bassirilievi; e il peggio è che il pubblico lo segue in questi scrupoli. Quello ancora vuole commuovere e piacere; questo vuole persuadere. Da quest'equivoco comincia la discesa.

Col tempo si sono placate le accuse contro la politica di David, prima per la Rivoluzione, la libertà, l'eguaglianza e il regicidio, poi per Napoleone e per l'impero. Certo da questo giro d'eventi e d'opinioni a lui vennero vantaggi e sopra tutto onori e il continuato dominio sull'arte e sugli artisti. Ma non fu una vita comoda. Aveva, ad esempio, finito appena di disegnare la grande tela col *Giuramento nella sala della Pallacorda* dove parecchie centinaia di figure ripetevano il gesto del *Giuramento degli Orazi* quando dovette tralasciare il lavoro per la buona ragione che i piú dei deputati alla Costituente erano ormai o ghigliottinati o sospetti. E dopo il 9 Termidoro egli stesso, deputato alla Convenzione, corse il rischio di seguir nella fossa il suo amico Robespierre. La sua difesa alla tribuna fu stentata e confusa. Sudava, narrano i testimoni, tanto che alla fine lo stesso banco era bagnato. Condotto in carcere, gli fu permesso di disegnare e di dipingere: firmava *David in vinculis*. Poi venne l'amnistia. Ma a chi guardi il suo *Marat* ucciso nel bagno, che importa dei suoi discorsi enfatici e crudeli? In quel dipinto finalmente trionfano la semplicità e la verità tanto da lui predicate e l'opera è, non solo

pel soggetto, degna di storia. Se insomma la politica lo condusse a questo, oggi si può dire che sia benedetta la politica. Quanto al culto per Napoleone, non annunciava lo stesso imperatore l'Impero essere la Rivoluzione? E nel Memoriale non arrivò a definire sé stesso un Robespierre a cavallo? È che con questo animo di stoico David fu, nonostante l'apparente freddezza, un entusiasta, e sempre correva a scaldarsi alla fiamma. Lo stesso Pio settimo, quando David preparando il quadro dell'*Incoronazione* dovette andare a fargli il ritratto alle Tuileries, lo conquistò con la dolente mitezza e la rassegnata povertà. E David si lasciò benedire.

Ma quando venne la Restaurazione e delle fiamme passate non restò che la cenere, David esiliato a Bruxelles si rifiutò di chiedere la grazia a Luigi decimottavo, il quale pure tanto desiderava d'accordargliela e lo provava comprando prima le *Sabine* e poi il *Leonida.* Come luogo d'esilio, aveva prima chiesto Roma, ma non fu esaudito. S'ha da aggiungere che dopo la Campagna d'Italia, appena vide arrivare a Parigi le opere d'arte rubate a noi, raccolse nel suo studio gli allievi e con dure parole biasimò il governo di Francia per quell'offesa e per quel saccheggio.

MEMLING A BRUGES

Bruges, luglio 1939

Non dovevo, arrivando a Bruges nel giorno che s'inaugurava al Museo la mostra di Hans Memling, andare súbito a rivedere nella chiesa di Notre-Dame il marmo della Madonna scolpito per mercanti di qui da Michelangiolo appena trentenne, poco dopo la Pietà che è in San Pietro di Roma.

La tristezza presaga del bel volto dagli occhi bassi, la stanchezza che sembra gravare sulla giovane madre nella vana lotta tra il suo amore e il destino, cosí che, mentre la mano destra s'abbandona distesa sul ginocchio, la sinistra invece s'intreccia nervosa a quella del Fanciullo divino come per trattenerlo e salvarlo, m'erano ancora negli occhi e nel cuore quando sono entrato nelle due sale parate di velluto bianco dove stanno raccolti i quarantasei dipinti di Memling. Dipinti religiosi, i piú; ma in ogni Annunciazione, in ogni Epifania, in ogni Calvario, intorno a ogni Crocifissione o Deposizione tante figure s'accalcano, oranti e genuflesse o armate e minacciose o soltanto impalate a guardare come testimoni giurati, che alla fine, per quanto piccole lucenti miniate e forbite sieno queste tavole, l'impressione è di trovarsi

nella confusione d'una folla. Ogni poco, impassibili come idoli, stanno sedute le lunghe Madonne colore di cera, dalla fronte alta, dai capelli disciolti e ben lisciati, dalle spalle strette, dal piccolo mento senza volontà, con la boccuccia tumida tanto lontana dagli occhi che, volessero quelle madri piangere o sorridere, sembra che mancherebbe loro tra pupille e labbra la fulminea concordanza che trovi nelle Madonne nostre da Giotto a Tiepolo. Quando una Madonnina di Memling soffre, il pittore le arrossa un poco le palpebre e ne fa sgorgare, tre a destra e tre a sinistra, sei perle di lagrime: ma i tratti del volto restano quelli di prima, placidi.

Michelangiolo che aveva il diritto anche d'essere ingiusto, ha detto che la pittura fiamminga piaceva assai alle donne, specie a quelle molto vecchie o molto giovani, e cosí pure ai frati e alle monache e ai gentiluomini privi del vero senso dell'armonia. Egli certo non pensava di opporre a questi quadri e quadretti fiamminghi la sua statua di Bruges ché, da quando l'aveva scolpita e mandata quassú, erano passati molti anni e, nei giorni in cui formulava alla presenza di Vittoria Colonna quella sentenza capitale, egli veniva affrescando nella Sistina il Giudizio universale. Ma non si può negare che, ad occhi italiani, egli abbia ancora qualche ragione contro il trito verismo della pittura fiamminga la quale a quel tempo aveva perduto il candore di Jan van Eyck che piú aderiva al vero e piú palpitava stupito al miracolo

dell'identità tra forma ed espressione, e s'era da molti anni, anche nei capacissimi come Memling, un poco affatturata e ammanierata. Ma appena tornava ai ritratti, tornava esemplare.

In questa mostra i ritratti sono molti e spesso degni di stare a paro con quelli dei due Arnolfini che sono a Londra, del cardinal della Croce che è a Vienna, dell'Uomo dal garofano che è a Berlino, dipinti da Jan van Eyck. Alcuni di questi ritratti facevano in origine dittico con un'immagine della Madonna; e l'orante a mani giunte, quando il dittico era chiuso, restava proprio contro Maria e il Bambino, nel silenzio e nel buio, cuore a cuore. Forse perciò nessuno di questi volti guarda lo spettatore. Poi i dittici furono smembrati, e uno dei meriti della mostra è di avere potuto riunire per pochi mesi parecchie di queste tavolette, fianco a fianco.

V'è il ritratto di Maria Moreel, del 1480, che viene dall'ospedale di San Giovanni qui a Bruges. Maria Moreel è figlia di Guglielmo Moreel borgomastro della città. Quanti anni ha? È sposata? Che io sappia, gli eruditi non si sono curati di trovare queste notizie semplicemente umane. In questo ritratto a mezzo busto ella è volta a destra e tiene le mani appoggiate sopra un tavolino. È d'un pallore che appena si fa roseo intorno alla gola, là dove la breve scollatura chiude la veste nera. Gli occhi castani non ci guardano. Le labbra esangui sono sigillate. Le orecchie grandi, color d'avorio. Sopra la cuffia a cono tronco, di velluto nero,

piantata all'indietro, è un velo bianco che ricade leggero ma rigido sulle gote e sulle spalle, elegante eppure monacale. Sul corsetto nero una fascia di lino candido come il segno d'un grande scollo ovale, mondano e vietato, chiude il ritratto. Nell'incavo di quel finto scollo, è teso un triangolo di velluto color sangue sul quale, appesa a una catenina d'oro, una crocetta di rubini poggia come un ammonimento. Le mani scarne e sovrapposte, dalle dita lunghe e inanellate con sei semplici cerchietti d'oro, spiccano sopra la stola di lino. Casta immobilità senza luce di sole, alacre autorità nella clausura della famiglia e della provincia. L'arco trasparente del velo copre l'angolo dell'occhio sinistro e la metà del sopracciglio biondo. In una targa all'italiana, dipinta piú tardi in alto a destra, questa dama compunta è chiamata, non so perché, Sibylla Sambetha.

E c'è un altro ritratto che viene da Parigi, e che qui ha ritrovato l'opposta Madonnina venuta da Berlino (un'allegoria politica in questo paese neutrale?). La donna è nella stessa posa della Moreel; ma è vecchia, oltre i sessanta. La cuffia qui è dritta e calcata, copre la fronte, gli orecchi, i sopraccigli. La carnagione è cinerea. Gli occhi stanchi, tra le palpebre pese e i calamari lividi, sembra sieno per addormentarsi o per spegnersi. Sugli zigomi e sulle mascelle la carne s'è svuotata e allentata in molli rughe. Delle mani si vede solo la destra aggrinzita, con un solo cerchietto all'anulare: la fede. Nel paesaggino di fondo s'allontana tra gli alberi

una strada bianca, in curva, né si scorge dove conduca.

Poi c'è il ritratto d'un italiano, di Giovanni di Candida, medaglista, dipinto, pare, tra il 1467 e il 1468, mandato dal museo di Anversa (al Metropolitan di Nuova York sono, di mano di Memling, due altri ritratti d'italiani, Tommaso Portinari e sua moglie). Berretta nera, chioma nera, occhi neri fissi sullo spettatore; un volto lungo, ulivigno, ossuto, col naso aguzzo, due pieghe verticali ai lati della bocca e una fossetta sul mento forte. Sembra un giovane sui trenta, ma di poche e meditate parole. Con la mano sinistra, la sola che si veda, regge e mostra una medaglia di Nerone, imperatore romano, come mostrasse la propria insegna. Nel paesaggio dietro, un palmizio, un corso d'acqua con due cigni, sulla riva un cavaliere sopra un cavallo bianco, e sull'ultima collina all'orizzonte un castello azzurro. È questa l'Italia che Hans Memling non aveva mai veduta e s'immaginava? Certo è che ritratti come questi tre definiscono un'anima, una razza, un'epoca, e fanno il miracolo di metterti davanti, vivo, chi non è piú da secoli che dispersa polvere: vivo, anzi carico di vita, quanto un proiettile lo è di morte.

Era nato in Alemagna vicino a Magonza, nel villaggio di Momlingen donde aveva tratto il cognome, e doveva avere studiato a Bruxelles nella bottega di Roger van der Weyden. Già nel 1466 aveva a Bruges casa e famiglia e bottega e com-

mittenti. Probabilmente era stato a Colonia perché sopra la cassetta o reliquiario di Sant'Orsola dipinto sulle quattro facce da lui, si vedono profili di monumenti di Colonia. D'altri viaggi non si sa. Morí nel 1494, due anni dopo che era morto da noi Piero della Francesca. Nomino Piero tanto per seguitare sottovoce il confronto impostoci da Michelangiolo.

Taluno ha chiamato Memling il fra Giovanni Angelico di Bruges. È come chiamare Bruges la Venezia della Fiandra: da secoli purtroppo il mare l'ha abbandonata. Sí, i dieci canali che tra i grassi pascoli ancora la collegano al mare, e i canali interni, placidi come laghi, popolati di cigni, tra case, ponti, salici piangenti e prati su cui saltellano i passeri. Sí, il beghinaggio.

> Ti convien fare un viaggio
> per cacciare un poco l'uggia
> ed andare fino a Bruggia,
> fino al vecchio beghinaggio.

Hanno molti anni questi versi da Marino Moretti « scritti col lapis » e la sua *Casa del santo sangue* pubblicata nel 1930 pare, nel ricordo, immaginata e scritta vent'anni prima: prima della grande guerra quando s'aveva gusto e tempo di viaggiare soltanto per non annoiarsi: una trina di Fiandra, che col tempo ha preso il colore del miele. Sí, la torre di piazza, le chiese, i campanili, traforati anch'essi come merletti, quasi che al cielo si possa aspirare e salire con la grazia, la gentilez-

za e la rinuncia, meglio che con lo slancio virile di opere sode quanto i nostri campanili di pianta quadrata fino in vetta, fino alla nuda cuspide.

E poi lo stile gotico ha questo di buono: che, tra pinnacoli e fioriture, se non lo restauri e rattoppi di continuo, sembra presto una rovina, proprio come un merletto che si rompe e si sfilaccia. Cosí questi monumenti sono tutti ben restaurati o rifatti in un gotico ricco e tardivo, del Quattrocento, del Cinquecento, del Seicento, anche dell'Ottocento, intatti, sembra, e nuovi, spesso con qualche buona ridoratura, recente e lucente. Antichi, certo; ma dal Colosseo al portico di San Pietro, dal Pantheon alla facciata del Laterano, noi dell'antico s'ha un'idea di solidità senza belluria, di ritmo senza fratture, di nudità senza amminnicoli sulla quale i secoli scorrono come la pioggia su una colonna. A guardare i nostri monumenti noi si crede alla durata non dell'uomo ma della nostra civiltà. A guardare invece queste fabbriche gotiche, minute anche se vaste, vien fatto di pensare alla fragilità e dell'uomo e della sua civilità, donde il fondo di mestizia e di ritrosa gentilezza che è nei ritratti fiamminghi. Napoleone che a Bruges è venuto due volte nel 1804 e nel 1810, a quanto narra Victor Hugo in *France et Belgique,* da qui s'è portato a Parigi una sola opera d'arte: la Madonna di Michelangiolo. Fu restituita nel 1815.

Oggi, essendo venuto re Leopoldo per l'apertura della mostra di Memling, la città è tutta im-

bandierata di rosso, giallo e nero, e le strade e le trattorie sono affollate di gente cordiale che è contenta e che ha caldo. Il Re parte súbito dopo la cerimonia. Aspetto il tramonto per andare a rivedere di là da un ennesimo ponte (*brugge* vuol dire ponte) il gran Beghinaggio. Sul portone è un cartello: *Maison Béguinale, entrée 1 franc.* Una vecchina mi fa la spiegazione d'ogni oggetto, dal tombolo coi fuselli all'inginocchiatoio col libro di preghiere. Il beghinaggio non è piú che un museo?

Sul canale passano piccoli e lindi motoscafi d'affitto per condurre i forestieri a visitare la città pittoresca e patetica. Ecco un motoscafo carico d'inglesi che s'accosta alla riva del beghinaggio (i cigni non s'allontanano perché sperano nelle briciole dei panini e dei biscotti), e finalmente vedo sul prato interno apparire una donna alta e snella, vestita di nero come una monaca. Attraversa il prato a passo lento, leggendo attentamente un libro. Il velo bianco della cuffia le nasconde il volto. Era appunto l'apparizione che gl'inglesi s'aspettavano. Ingresso, un franco.

MOBILI ITALIANI

Venezia, agosto 1940

ARMADI credenze forzieri cofani tavole tavolini casse cassoni cassettoni arazzi tappeti lampadari candelieri letti specchi armi sedie sedili panche, fino a tutto il Cinquecento; e nella libreria miniature e incunaboli; e contro le pareti quadri e sculture, e sulle tavole oreficerie avori cristalli smalti medaglie bronzi e bronzetti della stessa epoca: queste rare bellezze sono state in questi ultimi cinque anni raccolte dal conte Vittorio Cini nel suo castello di Monselice, Mons silicis, il monte della selce, che incombe giallo sulla ferrovia tra Rovigo e Padova, mozzato, tagliato, affettato, scavato, e da cui è stata tratta fin dal '700 la pietra per lastricare a Venezia la piazza di San Marco. Nino Barbantini ha consigliato Vittorio Cini in questa scelta, in queste compere e in questi restauri, assistito per la parte tecnica dall'architetto Aldo Solari direttore del Palazzo Ducale.

Tutto, restauri, scelta, collocamento, arredamento è stato fatto secondo cultura e buon gusto, che non è sempre una coppia di facile convivenza. Basta entrare a mezza costa nel castello dal lato meridionale per misurare, in quell'intrico di torri, di logge, di case, di palazzi, di cappelle, di

scale, di cordonate, di giardini d'ogni epoca, dalla metà del Duecento alla metà del Settecento, la difficoltà anche dei soli restauri murarii. In Italia e fuori d'Italia se ne sono fatti d'ogni maniera. V'è infatti dentisti che, per lasciare tranquillo il cliente tormentato dalla carie, gli suggeriscono di vuotarsi di denti la bocca, di mettersi una bella e agevole e durevole e indolente dentiera, e di non pensarci piú; e v'è dentisti piú pazienti e meno, come si dice adesso, totalitari, i quali salvano e rafforzano dei denti ogni scheggia superstite. Cosí pei restauri. V'è chi d'un edificio sorto in molti secoli, come questo castello di Monselice, sceglie una parte meglio conservata o piú illustre, demolisce tutto il resto e lo ricostruisce, piú o meno falso, sul bell'esempio della parte preferita; e v'è invece chi vuole salvare e consolidare tutto quello che è autentico anche se di diverse forme, epoche e stili. Questo ha fatto Cini, e ha fatto bene. « Perché avremmo dovuto distruggere cose ed aspetti memori, fugare ombre superstiti, turbare un organismo che ha, cosí qual è, un proprio spirito? Le pietre e le opere delle epoche successive si sono intimamente commiste e connaturate generando un blocco animato e compatto. »

Con queste savie parole Nino Barbantini chiude la prefazione al bel libro *Il Castello di Monselice* al quale faranno séguito cataloghi particolari, uno, ad esempio, delle armi e uno delle miniature e degl'incunaboli: centocinquanta miniature dalla collezione Hoepli che Piero Toesca ha illustrata

dieci anni addietro nei « Monumenti e Studi per la storia della Miniatura italiana », e gl'incunaboli, tutti libri figurati veneziani, dalla raccolta del principe d'Essling: due tesori, sebbene in quelle stupende miniature dal '200 alla fine del '500 si senta tra tanta raffinatezza di curiosità e di cultura un brivido di crudeltà, ché sono tutti fogli tagliati via da codici, da messali, da antifonari, da libri d'oro, da evangeliari. Ma la crudeltà non è stata di Cini o di Barbantini. La storia di questo castello, da quando Ezzelino da Romano nel 1237 l'occupò per l'infedeltà del presidio, è una sequela di battaglie, di tradimenti, di conquiste, di saccheggi e di rovine. Se lo prendono gli Estensi, i Carraresi, gli Scaligeri, i Visconti, i Veneziani, tanto l'altura e la fortezza sono, in quel punto della vasta pianura dopo l'Adige e alla testa dei colli Euganei, un temibile caposaldo di difesa e d'offesa. Durante la guerra per la lega di Cambrai tutta la terra di Monselice è devastata. Nel 1510 le mura sono rotte in due punti, e la fortezza capitola. Nel 1513 le artiglierie di Alfonso primo d'Este la smantellano. Nel 1514 gli Spagnoli la incendiano e la sacchegiano. Quando tornano Venezia e la pace, i Marcello tornano padroni della rocca, e padroni restano fino al 1810. Il palazzo d'Ezzelino e la casa dei Marcello sono ancora nel castello le due fabbriche piú notevoli.

Non mancano in Italia, da Milano a Torino, da Firenze a Bologna, musei del mobilio nostro; ma i piú ricchi, salvo pochi oggetti venuti da qual-

che lascito, sono buoni e utili campionari: qualcosa come una pinacoteca che contenesse soltanto quadri di seguaci e di discepoli dei grandi maestri.

Certo una tavola o una sedia, un letto o un cassone sono, novanta volte su cento, anonimi, ma un intenditore distingue quello che è invenzione originale e libera fattura, insomma un capostipite, e quello che è, come si direbbe adesso nel secolo delle macchine, un prodotto di serie. L'oggetto di lusso e di costo, creato da un artista, è sempre al principio d'ogni moda e maniera, anche se è semplicissimo e la sua bellezza è tutta nella materia e nella sagoma. Adesso la forma d'una poltrona o d'una tavola o d'una panca muta tanto rapidamente quanto la forma d'una gonna o d'un cappello; ma nel Rinascimento e anche dopo, la durata di quella forma era di cinquanta e di cento anni. E allora da una città come Firenze, tanto era pregiato il suo buon gusto, la forma d'un mobile bello, solido e comodo si diffondeva nell'Umbria, nelle Marche, nell'Emilia, nella Romagna, anche a Roma, ripetuto con cosí rispettoso amore, che adesso antiquari e collezionisti sanno, di quella tavola o di quella sedia, dire piuttosto la data che la patria. In conclusione, se s'apre uno dei tanti libri sul mobilio italiano, si trovano riprodotte tavole sedie armadi cassapanche da venti musei e da venti vendite, perché una grande e ben scelta raccolta, pubblica o privata, non esiste. Re, principi, papi, repubbliche hanno da piú secoli pensato a raccogliere pitture e sculture; ma

ai mobili da quando hanno pensato ad abbassare la loro attenzione? Oggetti d'uso, oggetti di legno, che al confronto del bronzo e del marmo è una materia povera e, i piú, anonimi. Quando proprio Nino Barbantini, nel 1929, ordinò a Venezia, nei Giardini, la grande mostra del Settecento italiano (la quale non si poteva fare che a Venezia), immaginata da Sua Altezza Reale il Principe di Piemonte e dal Principe d'Assia, le discussioni tra dotti d'ogni nazione sulle origini di mobili ammirevoli non si chiusero con la chiusura della mostra. Questo cassettone era marchigiano o romano? Quest'altro era romano o napoletano? Questa dorata consolle era genovese o francese?

Adesso nella raccolta Cini a Monselice i mobili sono tutti, o quasi tutti, d'uno stile tanto netto, d'una scelta tanto accurata e, molti, d'una storia tanto certa che spesso si può parlare di modelli unici. Dov'è un armadio cinquecentesco paragonabile a questo che viene dalla villa Garzoni di Ponte Casale, d'acero chiaro e di radica, con i due sportelli affiancati da giganti dolenti, con due amorini sopra la trabeazione corinzia, uno bendato che scocca il dardo e l'altro felice di riceverlo? Non fu Jacopo Sansovino, architetto di quella grande villa e di quel parco, a disegnare per la camera d'una sposa questo mobile esemplare? È sua questa terracotta della Madonna in piedi col Bambino in braccio, se si confronta, come ha giustamente fatto Leone Planiscig, con la Madonna dell'Arsenale di Venezia, e con la Madonna del Museo di Berlino

e con l'altorilievo in marmo del Santo di Padova. Da questi confronti si può anche datare la scultura, intorno al 1535. E dove trovare ormai una raccolta siffatta di cassoni quattrocenteschi? Si può cominciare coi due cassoni di cipresso, veneti, graffiti, imitati fino a Bergamo e ad Ancona che sono gli estremi confini anche per la pittura veneziana, col fondo del graffito riempito di cera colorata, e nel disegno fogliami, stemmi, figure ancora goticheggianti; col cassone nuziale fiorentino, della bottega di Nicolò di Pietro Gerini, con le pitture da tre episodi d'una novella del Decamerone, incluse dentro ottagoni a pastiglia dorata, e con l'altro cassone nuziale anche fiorentino che reca sul davanti la storia di Lucrezia; coi due cassoni nuziali tutti dorati, lucchesi, di legno scolpito e di pastiglia, decorati con fiori e frutti di melograno, simboli di fecondità; si potrebbe finire col cassone senese dal frontone di pastiglia dorata con sessantotto figure di pantere araldiche, motivo molto probabilmente tratto da una stoffa gotica; con quello fiorentino, anche dorato, con la grande figurazione d'un principe seduto in trono sotto un padiglione, tra gentildonne e gentiluomini pomposamente abbigliati; con quello, anche a pastiglia, dove si descrive in quattro rilievi il viaggio d'uno sposo, per mare e per terra, e il suo incontro con la fidanzata. Ma la lista è molto piú lunga. Ammirando questi capolavori d'arte, creati per omaggio a una sposa, vien fatto di domandarsi come, quando e perché simili doni personali, non di-

co proprio d'un cofano o d'un cassone ormai senza uso pratico, sieno passati di moda e abbiano ceduto il posto ai doni di gioielli d'un valore piú facilmente misurabile e pesabile, ma, appunto per questo, d'un gusto piú generico e, nel buon senso della parola, volgare. Cosí la fotografia ha preso il posto del ritratto dipinto, e l'arte è rimasta fuori delle nostre gioie e memorie piú care.

Ma a descrivere cosí anche la centesima parte della raccolta Cini le si toglie la vita, il colore, si direbbe, il movimento che a passare da una sala all'altra, da un corridoio all'altro, da una scala a una terrazza, dalla penombra alla luce, fanno il piacere e lo stupore di chi visita il castello. È un'abitazione, non è un museo; è una casa, non una fila di vetrine: e una casa che ha di suo, nella sua stessa costruzione, alcune meraviglie dei nostri costumi e del nostro vivere civile. Basterebbe tra due finestre di una grande sala dalle pareti con l'intonaco spartito a scacchi carraresi, rossi e bianchi, il celebre maestoso camino a torre rotonda, trecentesco, a tre ordini d'archetti, con colonnine di ceramica, tutti lietamente affrescati, accompagnato sui fianchi da nicchie e ripostigli; insomma, accogliente e vivissimo, nonostante la sua statura gigantesca e fantastica. Dice bene Barbantini che neppure nella reggia dei Carraresi in Padova ve ne deve essere stato un altro tanto magnifico.

Chi conosce la sobrietà e la chiarezza di Barbantini scrittore, immagina la fermezza delle sue descrizioni, e la ragionevolezza delle sue ipotesi.

Certo il conte Cini, instancabile e onnipresente, curioso com'è e pronto a ogni impresa che sia nobile e ardua (penso all'esposizione universale di Roma) non poteva trovare un consiglio e una collaborazione piú discreti e piú esperti del consiglio e della collaborazione di chi ha dato in pochi anni la mostra di Tiziano e la mostra di Tintoretto: spettacoli indimenticabili per ogni italiano, anzi per ogni europeo civile.

Adesso aspettiamo i cataloghi particolari. Intanto la racolta si raffina e si accresce. Forse sta per giungere il momento in cui Vittorio Cini sentirà il bisogno di passare dalla passione per tutto quello che è italiano ed è bello, alla preferenza per una data arte, cosí che chi pensi a studiarla, da qualunque parte del mondo si muova, sappia che non la conoscerà bene se non sarà salito al castello di Monselice. Sarà la vicinanza di Padova, ma, potessi indicare la mia preferenza, chiederei a Vittorio Cini di crearsi una raccolta di bronzi e di bronzetti perché è la piú difficile a fare, tanti sono gl'inganni, e perché in nessun luogo dell'orbe quanto nel Mediterraneo, Greci, Etruschi, Romani, Toscani, Veneti, da Mirone e da Fidia a Donatello, al Rizzo, al Bernini, all'Algardi, hanno confidato tanto dell'anima e della civiltà nostra a questo metallo e a quest'arte.

Mi piace anche l'etimologia, probabilmente errata, che farebbe derivare la parola bronzo da Brindisi: *brundisium aes,* rame di Brindisi, pare che abbia scritto un alchimista medievale...

PORCELLANE NOSTRE

Novembre, 1936

Della porcellana e dei suoi segreti celati e contesi per secoli, ormai si sa tutto e tutto si può apertamente raccontare, meno l'etimologia. Tanto liscia, lucida, solida, candida e squillante è quella materia che alla bassa derivazione del suo nome, da porcella, nessuno pensa piú quando guarda un vaso, un piatto, una statuetta di porcellana; e credo che già nemmeno Marco Polo se ne ricordasse quando sugli ultimi del Duecento, primo in Europa, la nominò nel Milione, avvertendo che in Cina *se font escuelles de porcelaine grandes et petites, les plus belles qu'on peut deviser*. La Cina è stata infatti la prima e vera patria della porcellana, e dal Mille a tutto il secolo scorso in nessun'altra parte del mondo se n'è prodotta tanta, nemmeno in Giappone; e anche tanto semplice e pura e bella, come chi adesso abbia voglia d'andare a Londra può ordinatamente vedere nella mostra d'arte cinese a Burlington House. Nel Settecento, quando in Europa la porcellana trionfò su tutte le tavole e i tavolini, la Cina mandava anche bastimenti di piatti, scodelle, terrine, salsiere, teiere, caffettiere, panieri, vasi, tazze, chicchere, piattini, tabacchiere di porcellana bianca

non decorata, perché a decorarli, magari alla cinese, pensavano i pittori delle manifatture di porcellana a Sèvres, a Delft, in Sassonia, a Napoli o a Doccia.

La storia della porcellana in Italia può, in questi tempi di sanzioni, servire d'esempio. Porcellana infatti non s'ha senza caolino e, quando le prime ciotole e i primi vasi vennero in Europa portati da mercanti e da missionari, cave di caolino qui non si conoscevano. Si cercarono succedanei, si fece venire il caolino da laggiú, si studiarono per la pittura a fuoco su quella bianca e leggera e durissima pasta, formule e formule. Per molto tempo creare porcellana fu un'opera d'alchimia, quasi come creare l'oro, e le ricerche furono fatte e i primi forni impiantati con l'aiuto dei sovrani, tanto sembrava a loro necessario liberarsi da quella servitú straniera. S'aggiunga che si trattava di una materia e d'un'opera d'arte; e da Venezia e da Urbino e da Firenze bisognava affermare e difendere il nostro primato artistico in ogni campo e a ogni costo.

Eppure mancava una storia di questi tentativi ostinati e delle nostre fabbriche di porcellana, morte e vive, oscure e celebri, cosí come ancora manca una storia del vetro italiano o piú semplicemente muranese. Per la porcellana, grazie alla Società Richard Ginori e al suo presidente Alberto de' Stefani che commettendo il libro a Giuseppe Morazzoni ha inteso di commemorare degnamente il secondo centenario di quella insigne manifattura,

adesso la storia c'è, sicura, riveduta su indagini negli archivi e nelle raccolte pubbliche e private, bene illustrata e bene stampata, con un compiuto elenco delle marche dì fabbrica (GIUSEPPE MORAZZONI, *Le porcellane italiane*, 1936). Certamente un libro cosí lo poteva preparare e scrivere soltanto Giuseppe Morazzoni, il quale delle nostre arti minori sa tutto, ha veduto tutto, conosce tecniche e storia e, scarno e modesto com'è, vestito di nero, la voce sommessa, il gesto misurato, pare che sempre si muova tra documenti stinti e polverosi ch'egli solo sa sfogliare e decifrare, o tra oggetti preziosi e fragili ch'egli solo sa maneggiare, scrutare e datare: un asceta del buon gusto e dell'erudizione. Ch'egli scriva di mobili o di vetri, di carte da visita o di presepi, di mode o di carrozze, di queste porcellane o del teatro alla Scala del quale per anni ha diretto, accresciuto e custodito il museo con un'abnegazione pari alla dottrina, il Settecento è il secolo in cui egli si muove a suo agio, conosce tutto e riconosce tutti, si direbbe, al gesto e alla voce.

Adesso di caolino s'hanno piú cave anche da noi, nel Novarese, in Lucchesia, alla Tolfa nel Lazio, nel Grossetano, all'Elba, in Sardegna, e sopra tutto nel Vicentino, tanto che spesso il caolino, invece che con questo flautato nome cinese, è qui chiamato terra di Vicenza. Quando è stato filtrato, soffiato e levigato, il caolino puro sembra una cipria, a toccarla, untuosa: e si dice che in Sassonia cosí lo scoprissero, in una parrucca inci-

priata. Ma nel Cinquecento, ad esempio durante le ricerche misteriose che Francesco dei Medici e Bernardo Buontalenti facevano a Firenze nel Casino di piazza San Marco per arrivare a impastare e a cuocere « i bei vasi di porcellane, vasi regi », come scrive un contemporaneo, dire porcellana era poco meno che dire perle o brillanti, e dei vasi e vaselli si facevano doni di nozze tra re e tra principi. Tanto Francesco che il Buontalenti tra il 1562 e il 1563 avevano veduto in Spagna nei palazzi di Filippo secondo porcellane orientali a profusione, e la fabbrica dei Medici lavorò appunto dopo il 1565, per una cinquantina d'anni. Delle porcellane medicee non si conoscono piú che trentotto pezzi, e purtroppo di questi soltanto quattro sono rimasti in Italia. Non hanno la leggerezza, sottigliezza e trasparenza della porcellana « dura » cinese, e nemmeno i colori, ridotti come sono al turchino puro, al viola, al giallo, al verde, cioè ai colori delle maioliche: ma è già un gusto vedere l'interpretazione italiana dei motivi floreali dell'oriente. La marca di fabbrica fu addirittura la cupola del Brunellesco: uno stemma, si può dire, onorato da tutte le corti.

Nel 1709 col caolino scoperto in Sassonia si fabbricano a Meissen le prime vere porcellane « dure » d'Europa, e chi le fabbrica è appunto un alchimista tedesco, Böttger, che nei castelli dell'elettore di Sassonia si lambiccava da anni nella ricerca della pietra filosofale. Divieti, giuramenti, pene contro i traditori: niente giova, ché nel 1718 s'ha una

fabbrica di porcellana a Vienna; e nel 1720 a Venezia, quella dei fratelli Vezzi e quella del Cozzi che riattiva le cave del Tretto nel Vicentino; nel 1735, quella di Doccia, del marchese Carlo Ginori che da Livorno addirittura manda una sua nave in oriente a caricar terra di caolino, modelli di porcellane e, potendo, segreti; nel 1740 a Napoli quella di Capodimonte, per volere dell'infaticabile Carlo terzo, il quale purtroppo, nel 1759 divenuto re di Spagna, lascia Napoli e súbito al Buen Retiro presso Madrid, con uomini e macchine e ricette napoletani fonda un'altra fabbrica di porcellane.

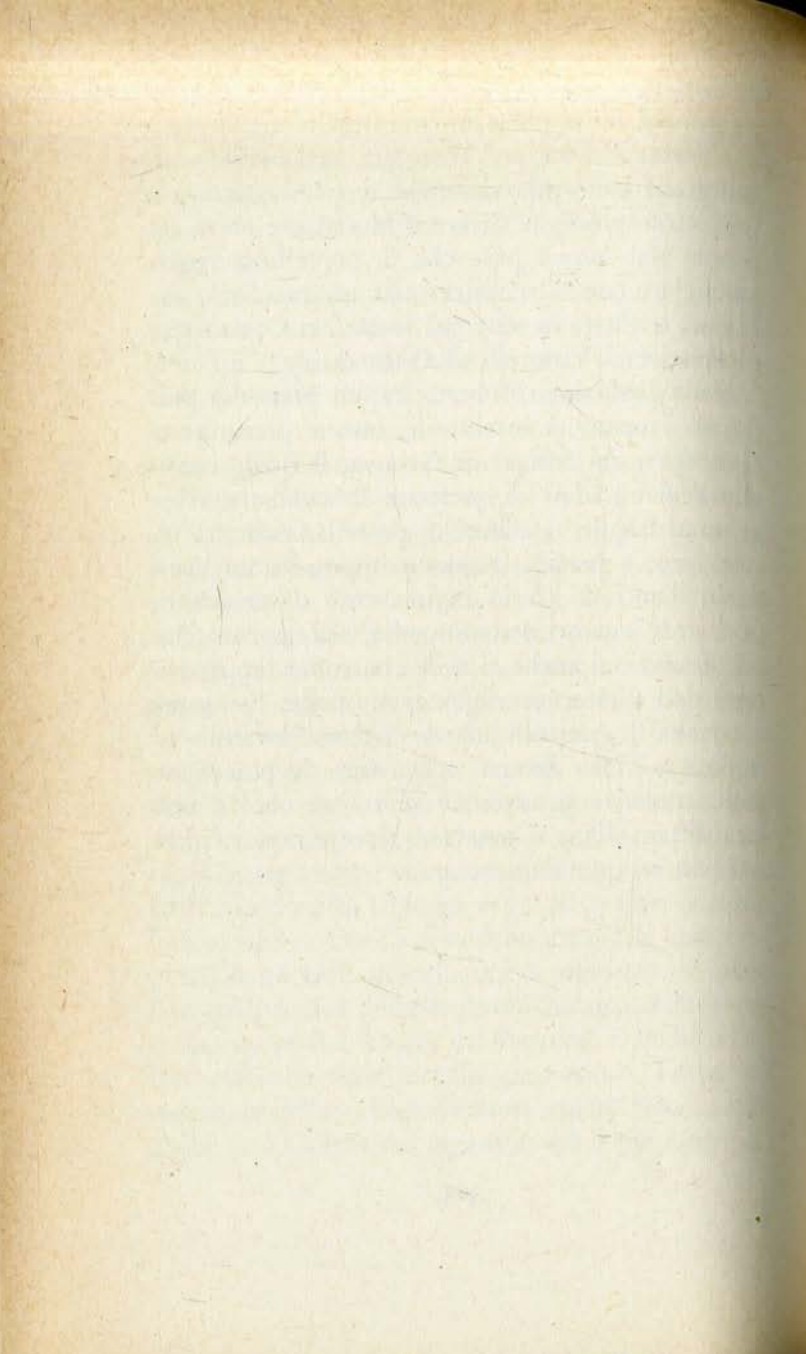
Carlo Ginori ne tentava di tutte, con una fede e un'alacrità che fino a pochi anni addietro si sarebbe chiamata americana. Promuoveva la redenzione della Maremma dalla malaria, e la pesca del corallo; riusciva ad acclimare in Toscana le pecore d'Angora e le palme da giardino; faceva tessere il pelo di cammello; voleva fondare una fabbrica di lastre di vetro per finestre e proteggeva la vezzosa poetessa Corilla Olimpica tanto da vicino e tanto bene che riuscí a farla incoronare in Campidoglio. Corilla prendeva fuoco presto, ma la porcellana dura, che si deve cuocere a una temperatura sui millecinquecento gradi, era un'impresa meno olimpica e piú ardua. Il marchese Ginori vinse anche lí, e la produzione crebbe d'anno in anno con rapida fortuna battendo, appena nel 1757 ne fu permessa la vendita al pubblico, la concorrenza tedesca, austriaca, francese e inglese.

Consigliava il Ginori un naturalista, medico e geologo, Giovanni Targioni Tozzetti, il quale era anche uno scrittore agile e fresco, ammirevole sopra tutto per la ricchezza e la proprietà del linguaggio.

La decorazione, dal vasellame di mensa alle tabacchiere, restò sotto l'influsso cinese, ma per ragioni di commercio entrò in gara anche con le altre fabbriche europee, e col passar degli anni si adattò gentilmente allo stile neoclassico. L'evoluzione cauta ed attenta si può vedere presso la stessa fabbrica di Doccia, vicino a Firenze, nel museo che è la storia viva di questa industria e che perciò non dovrà essere portato mai altrove, e tanto meno disperso.

A Doccia dal 1740 si cominciò anche a modellare in porcellana rilievi e statuette; e i rilievi, ad esempio i fiori e viticci intorno a una zuppiera (ve n'è due, molto belle, a Milano in Castello), volevano gareggiare cogli argenti sottili e sinuosi delle terrine degli argentieri parigini: vecchia storia, ché anche i buccheri neri degli etruschi e le coppe rosse aretine volevano sostituire, per il pubblico meno ricco, i bronzi e gli ori troppo costosi. Nel museo di Doccia si vedono ancora le cere originali degli abili modellatori di statuette in quell'oscuro periodo della scultura toscana. Rimpiccolivano opere del Tacca, del Bernini, e anche sculture classiche delle raccolte granducali. Forse, in questo modellare, Capodimonte superò Doccia, ma anche la « Caduta dei giganti » del Tagliolini, coi

ricordi dei fiumi nella fontana berniniana di piazza Navona, resta per l'arte un bell'esercizio di calligrafia con svolazzi, anche se per la tecnica è un piccolo prodigio. Scrive il Morazzoni che « col trionfo del *biscuit* pare che la porcellana voglia gareggiare con la scultura in marmo ». Sarà, ma è come tradurre in settenari la Divina Commedia, e preferire il Vittorelli al Petrarca.

Nella prefazione Roberto Papini prende a partito la « mentalità mercantile, ottusa, presuntuosa e sciocca » del Senato di Genova, il quale consigliava ai cittadini di preferire il vasellame d'argento al fragile vasellame di porcellana che, rotto, vale zero, e perciò su questo imponeva un buon dazio d'entrata. Certo ragionavano da mercanti, quei duri senatori della Superba, ma oggi in tempo di sanzioni anche si vede che come rappresentanti dello Stato non ragionavano male. Essi sapevano che il gran reliquiario di San Giovanni custodito nel loro duomo valeva tutte le porcellane delle credenze genovesi, e sentivano che in una teca di porcellana si potevano riporre rapé e cipria ma non reliquie da venerare.

L'ARTE IN PIEMONTE NEL '600 E NEL '700

Torino, giugno 1937

Il primo e durevole merito di questa ricca mostra d'arte è d'avere liberato e restituito alla sua grandezza il palazzo Carignano. Questa gran mole nel cuore della città, tra piazza Carlo Alberto e piazza Carignano, era per quattro quinti occupata dai musei e laboratori scientifici dell'Università, coi saloni oramai tagliati per alto e per largo e le volte a buon fresco nascoste da soffitti posticci. Si potevano ancora ammirare l'atrio e lo scalone elittico che conduceva all'aula del Parlamento subalpino, e le tre fastose sale terrene, tutte intagli e dorature e pitture settecentesche, in una delle quali era nato il 14 di marzo 1820 Vittorio Emanuele secondo; e un bel ritratto di lui, dipinto da Tranquillo Cremona, ancora lo rammenta agli occhi nostri e al cuore. Anche Carlo Alberto era nato qui il due d'ottobre 1798.

Il disegno del palazzo fu, dal principe Emanuele Filiberto detto il Muto, commesso all'architetto modenese Guarino Guarini, dell'ordine dei Teatini, che, dal 1668 architetto della Corte sabauda, allora veniva audacemente costruendo la chiesa ottagona di San Lorenzo e che aveva già viaggiato Sicilia, Francia e Spagna. In sei anni,

dal 1679 al 1685, la nuova fabbrica era compiuta, con la facciata, insieme, pittoresca e austera: austera perché di nudo mattone, pittoresca e mossa perché fu il Guarini il piú intelligente e immaginoso, ma anche il piú studioso e matematico seguace del Borromini; e anche qui ce lo ricorda col corpo centrale della facciata, rotondo come un'abside, e col doppio ordine di lesene e l'alto cornicione che racchiudono i capricciosi cimieri e riquadri delle finestre.

Nelle cinquanta sale della mostra l'infaticabile Vittorio Viale, con l'aiuto del conte Lovera e dell'ingegnere Cavallari Murat, raccogliendo e distribuendo queste centinaia e migliaia di opere delle arti cosí dette minori, ha, di fatto, dato un luminoso commento alla grande architettura piemontese del '600 e del '700. Dalla presenza e ispirazione di questa architettura la mostra deriva la sua unità e, per adoperare la parola saporita che in arte e in estetica fu piú cara al fecondo e felice Settecento, il suo gusto. Soltanto cosí al logoro pregiudizio che il secolo del Muratori e del Vico, del Goldoni e del Parini, dell'Alfieri e del Baretti, del Volta e del Beccaria, il secolo che ha veduto fabbricare qui in Piemonte Superga e Stupinigi, a Caserta la Reggia, a Roma le facciate di San Giovanni in Laterano e di Santa Maria Maggiore, a Venezia la villa di Strà e il palazzo Labia, a Milano e a Monza le ville reali, sia stato un secolo tutto francese, anzi parigino, noi si può opporre un urbanissimo sorriso. Secolo frivolo?

Si guardino nelle prime tre sale della Mostra i documenti, i decreti, le statistiche, i grafici di quello che quassú seppero fare i Savoia per la difesa non soltanto militare e pel benessere non soltanto economico dei loro popoli. Di pittura e di scultura, e specialmente delle pitture e sculture piemontesi in questi secoli, si può discutere; di cifre, per fortuna, è piú difficile.

Il fatto è che la prima idea della Mostra è venuta dalla ricorrenza, proprio in questo 1937, dei trecento anni dalla morte dell'architetto Filippo Juvara, o Juvarra, messinese, anch'egli ecclesiastico, che aveva studiato a Roma sotto Carlo Fontana e che a Roma tornava spesso, d'inverno, quando a Torino pel gelo era difficile murare. Vittorio Amedeo secondo lo conobbe nel suo viaggio in Sicilia e se lo condusse a Torino. Dal 1714, quando era sui trentasei anni, Juvara fu qui il padrone delle arti. Tre anni dopo si metteva infatti alla basilica di Superga che, dalla cupola michelangiolesca al pronao, piú romana non poteva essere; e apriva strade e piazze, costruiva il palazzo Madama, il palazzo della Valle, il Carmine, il Seminario, le chiese di San Filippo e di Santa Croce, la facciata di Santa Cristina, il castello di Rivoli, Stupinigi, la cappella della Veneria, oggi abbandonata e cadente: e sarebbe un onesto modo di onorare la memoria di Juvara salvarla, proprio quest'anno, dall'abbandono. Presto la fama universale lo fece chiamare a Mantova, a Como dove l'anno scorso un incendio ha liberato dagl'ingrandimenti

la cupola disegnata da lui, a Lisbona, a Madrid dove disegnò il palazzo Reale e dove nel 1737 morendo lasciò a un altro torinese, al Sacchetti, il còmpito di terminarlo. Gloria verace, quasi senza confronti in quel secolo. In una delle tre grandi e piacevoli tele prestate dal Principe di Piemonte, con l'idea di quello che doveva diventare il castello di Rivoli, si vede lo stesso abate Juvara vestito di nero, mentre ai piedi d'una scalea sta parlando con Giovan Paolo Pannini, pittore della tela.

Come Pannini, Juvara era un disegnatore maestro. Anzi uno dei piú rari godimenti di questa Mostra sono i disegni di lui a penna, centinaia, prestati dal Museo civico e dalla Biblioteca di Torino, dall'Accademia di San Luca, da musei di Roma, di Berlino, di Dresda. Qua è il primo schizzo della pianta di Stupinigi, a croce di Sant'Andrea, d'un'invenzione davvero rotante. Là è la veduta della Palazzata sul porto di Messina, con un poco d'azzurro nel fondo. Il movimento, l'estro, la profondità dell'aria, la prontezza e grandezza del concepire, e quel trovare, diresti, con pochi tratti l'anima d'ogni edificio prima di dargli forma concreta, come fanno nel primo schizzo d'un ritratto Tiziano o Tintoretto, tengono sospeso l'animo di chi guarda, quasi ascoltasse un'ansiosa confidenza. Ha fatto bene Viale a far ricostruire qui, da disegni di Juvara pel teatro Capranica o pel teatro Ottoboni a Roma, piccole e incantevoli messinscena. Ancora non s'è studiato di proposito quanto d'ala per conquistare lo spazio la sceno-

grafia abbia dato all'architettura e alla pittura dalla fine del '500 alla fine del '700; ma l'arte di Juvara ne è una prova inconfutabile.

Fino all'argenteria giovò il fervore di lui che portò in Piemonte, forse dalla stessa Sicilia, fonditori, cesellatori e sbalzatori, e dette larghezza e vigore architettonici a paliotti e a dossali d'argento ornati di sacri rilievi. Quando si scriverà una storia meditata e documentata dell'argenteria piemontese, cosí ricca anche pel molto argento delle miniere sarde? Le tre piccole terrine d'argento dorato mandate dal fondo d'Este nel museo di Vienna, all' apparenza francesissime ma con la croce di Savoia nel bollo, sono torinesi? Chi è l'orefice di questo grande ostensorio, sfavillante di gemme, donato al Santuario di Oropa dalla seconda Madama Reale? E quello del calice di Carlo Emaneule quarto, datato 1789, folto di ornati ma già classicheggiante, prestato dal Principe di Piemonte? Fin dalla cassetta d'argento dorato, datata 1620, prestata dal duomo d'Aosta, con dodici statuette di santi e una Madonna tra angeli ancora gotícheggianti, tutto in questa bella raccolta è un poco misterioso, e a frugare gli archivi le sorprese possono essere molte e belle.

Fin nelle tarsíe dei mobili s'usava l'argento. Per tutta l'Italia, da Torino a Napoli, nel '700 tornò infatti di moda la tarsía, e il maggiore maestro ne è stato quassú Pietro Piffetti che a Torino ha lavorato fino al 1777, adoperando legni rari, avorio, madreperla, osso bianco o colorato o graf-

fito, con tanta virtuosità che spesso strafaceva e, pur di mostrarsi bravo, dimenticava, come in quest'altare della chiesa di San Filippo, gusto e misura. Al suo confronto è piú fine e corretto l'intagliatore Giuseppe Maria Bonzanigo che ai suoi intagli nervosi e minuti, coloriti di bianco, dà fondi azzurri o rossi; ma il merito è anche dell'epoca già neoclassica, ché egli muore nel 1820 e anche allora ha pochi confronti in Europa.

Negli stessi mobili, altari, tavole, sedie, poltrone, cornici, porte, soprapporte intagliate e dorate è facile discernere il lavoro spesso pesante, massiccio e provinciale, come nell'altarone di Messerano o in quello di Casal Monferrato, dove anche la folla degli ornamenti ha un che di militarmente inquadrato e allineato, dal lavoro agile e ben finito, magari con due sorta di ori, quello opaco e quello lucido, eseguito per la Corte o per le grandi famiglie. Di questo gli esempi migliori sono le due consolle e la balaustra del trono che vengono dal Palazzo Reale di Genova, le porte del palazzo Barolo, la sala già del palazzo Rasini, la grande cornice dell'alcova della villa di Sántena la quale cornice da tanti anni è nello studio di Giacomo Grosso. Sarebbe bene dunque ritrovare tra i mobilieri ed ebanisti della Corte gli intagliatori e doratori autenticamente piemontesi e degni di memoria nella storia del mobile italiano. La Corte sabauda che nel 1731, sotto la direzione del Demignot pel basso liccio e del Dini per l'alto liccio, fondò qui la sua arazzeria e la sostenne fino al 1799 e vi chiamò

a lavorare pittori come il Beaumont, il Crosato, il De Mura, il Pécheux; e qui si vede a che finezza di tinte e solidità di trama quest'arte davvero sovrana fosse giunta a Torino; la Corte che aiutò meglio che poté la manifattura di porcellane a Vinovo, e anche delle sue paste dure s'è riunita a palazzo Carignano una raccolta preziosa, la Corte Sabauda che dovrebbe essere finalmente conosciuta anche pel suo mecenatismo verso le arti e gli artisti. Chi ha pensato e attuato la Mostra, credo che anche a questo abbia mirato; ma per raggiungere lo scopo occorrerà alla fine un libro bene ordinato e bene illustrato, o tutto sarà presto dimenticato.

Il Lanzi, fedele come sempre alla verità, scriveva nella sua Storia della pittura che « il Piemonte non ha un'antica successione di scuola come hanno altri Stati ». Questa stessa mancanza, se si considera il valore di rappresentanza e di decorazione dato allora all'insieme delle arti, diventa una qualità e quasi una dote di misura e di discrezione. A palazzo Madama, all'Accademia Filarmonica, al pianterreno di questo palazzo Carignano, nella villa di Stupinigi pittori senza muscolo e senza nervo come il Cignaroli, il Rapús, il Galliari, il Molinari, l'Olivero diventano infatti decoratori squisiti e intonati. Talvolta anzi riescono dentro la loro gentile calligrafia scolastica a una improvvisa sicurezza di documento, come il Dauphin nei due quadri di giostre a cavallo usciti da Veneria Reale, e specie in quello dove ritrae Emanuele Filiberto il Muto e il suo volto arguto e caparbio;

come l'Olivero nelle tre alte tele con scene e costumi di Sardegna, dipinte pel ministro conte Bogino che della Sardegna fu un vero e paziente patrono.

Di pittura, solo Pier Francesco Guala, nato a Trino Vercellese nel 1698, si può dire qui una rivelazione, specie nei ritratti, di bel carattere, dipinti con una pasta grassa e rubiconda alla Strozzi.

Certo è che queste sale vaste e luminose sembrano proprio fatte per ospitare quadri. Non sarà il redento palazzo Carignano la degna sede della Galleria Sabauda, ancora tenuta prigione nel palazzo dell'Accademia delle Scienze, con centinaia di dipinti per mancanza di spazio chiusi nei depositi, con una temperatura, l'estate, di trentotto gradi nelle sue povere sale? Se il problema del Museo Egizio e della Galleria Sabauda sarà risolto adesso, dopo tanti anni di vane parole, anche questa soluzione sarà un vanto di questa Mostra.

ARTISTI ITALIANI IN UNGHERIA

Due anni addietro, di primavera, ero in Ungheria a Strigonia o, se vi piace di piú l'ungherese, a Esztergom. Poco dopo il mille, santo Stefano, battezzati gli ungheresi, vi aveva posto un arcivescovo. Pian piano, palazzi, cappelle, affreschi, sculture italiane o all'italiana ne avevano fatto, su quel gomito del gran Danubio, una città santa e ammirata, e i re Arpadi vi avevano tenuto corte fino a quando Bela quarto non ebbe portato la reggia a Buda. Nel 1526 tutto scomparve. Dopo la vittoria di Mohacs, dove morirono ventiquattromila su ventisettemila ungheresi, i turchi di Solimano secondo rasero al suolo palazzi e cappelle, e sopra la collina di Strigonia, spianata cosí civilmente, piantarono spalti e scarpate, cannoni e soldati, a dominio del fiume. Passati altri quattrocent'anni, nel 1934, per amore della storia e dell'Italia s'è cominciato a scavare.

S'immagini una piccola Ercolano dove gli scavatori ritrovano sotto monti di terra, di sassi e di calcinacci archi, porte, scale, cortili, colonne, pilastri, pitture, stemmi, lapidi di cinque o sei secoli invece che di venti secoli addietro. Credo che non esista al mondo un caso simile. Agli occhi d'un

italiano è uno spettacolo commovente, prima di tutto per l'ansioso affetto con cui oggi là si dice Italia; poi perché su quel colle e in quelli scavi si vede, anzi si tocca, la prova del fatto che l'Ungheria è stata per secoli e secoli l'insanguinato baluardo della civiltà europea, cioè latina, di fronte ai barbari del vicino Oriente; infine perché da quei ruderi che dopo tanto rivedono il sole, sembra ancora uscire, affievolito dalla lontananza, il richiamo d'un popolo che, appena costituito in nazione, si volgeva a Roma per acquistare con la religione, con l'arte e con la cultura la coscienza di sé stesso e i modi di testimoniare durevolmente questa coscienza.

Era una mattina tiepida e chiara. Il fiume largo e lento aveva il colore della madreperla. Sugli alberi del viale che dalla città bassa sale al duomo e agli scavi, gli uccelli empivano di canto l'azzurro. S'udiva un cavallo annitrire, che pareva di vederlo fremere tutto. Fiume, cielo, alberi, gorgheggi, nitriti: gli stessi al tempo di Solimano o di Mattia Corvino, della rovina o della gloria, della servitú o dell'orgoglio. Ma sotto questa indifferenza dell'eterna natura l'ostinata fatica degli uomini per affermare chi sono e che vogliono e in che credono e in che sperano, e per tramandare questa affermazione di padre in figlio, murando fabbriche e monumenti piú belli e stabili e tipici che si possa, e ricercandone i resti se il tempo o il nemico li ha sepolti, e creandone di nuovi con la stessa sfida al tempo e al nemico, dava un palpito che la let-

tura d'un libro, al chiuso sotto la lampada, purtroppo non dà.

Roma, Roma, Roma. Li vorrei vedere qui, davanti ai ruderi di Aquincum e a questo museo romano o davanti agli scavi sul colle di Strigonia, i cosmopoliti dell'architettura ancora detta nuova. È vero che ormai se ne incontrano pochi perché, da Milano a Roma e da Firenze a Napoli, i piú di essi chiamano in buona fede romani e magari imperiali i loro scatoloni traforati a stampo, in bilico sui magri puntelli, soltanto perché li impiallacciano con qualche millimetro di marmo lucido e perché ogni poco piantano in segno d'eroismo una gran torre, a caso. Né mancano giudici, critici e burocrati di bocca buona i quali ripetono seriamente davanti a quelle graticole con la torre per manico: — Roma, Classico, Impero. — Allora invece, in Ungheria come in Austria, in Polonia come in Romania, quando si chiedeva a un artista Roma o Italia, si voleva che non vi fosse equivoco: che Roma, Firenze, l'Italia súbito si riconoscesse. Sarà stata arte romanica, sarà stata arte cinquecentesca, sarà stato barocco berniniano, sarà stata accademia neoclassica. Ogni età e ogni artista ricreava l'architettura classica a modo suo, liberamente, secondo il suo genio e il suo gusto e il suo sangue, senza pensare a chiedere schemi e consigli ad altri popoli e senza contaminarsi, allora, coi gotici ultramontani. Per questo artisti nostri sciamavano da per tutto, onorati come maestri. Proprio a Strigonia nella cattedrale sul colle,

ricostruita all'italiana nientemeno dopo il 1822, è stata trasportata tale e quale la cappella Bakocz a croce greca, creata in un'altra parte della città nel 1507 dal fiesolano Andrea Ferrucci, in marmo rosso cupo: credo la piú pura architettura nostra che s'incontri in Ungheria.

Ne guardavo in questi giorni le fotografie e ne rileggevo la storia nel bel libro sugli *Artisti italiani in Ungheria* scritto dal fiumano Cornelio Budinis, per anni ingegnere del comune di Trieste, libro riveduto dopo la morte di lui da Valerio Mariani, il quale è tra i giovani storici dell'arte uno dei meglio formati e sicuri. Il libro fa parte dell'*Opera del genio Italiano all'estero* che la Libreria dello Stato pubblica e che è stata voluta dallo stesso Duce. « È questo il monumento piú grandioso (egli ha scritto sette anni addietro) di riconoscenza e di orgoglio che una generazione, cosciente dei rinnovati destini della Patria, poteva erigere alla gloria della stirpe ». Parole chiare; e Dino Grandi, allora a capo del ministero degli Esteri cui l'impresa è rimasta affidata, commentava quell'ordine ripetendo addirittura il monito di Vincenzo Gioberti: « Una nazione non può tenere nel mondo il grado che le conviene se non in quanto si creda degna di occuparlo ». Avessero oggi gli Ungheresi bisogno di architetti stranieri, e non ne hanno, guardando a Milano il piazzale Fiume, a Bologna la via Roma, a Roma il quartiere Flaminio, a Firenze la stazione e via dicendo, chiederebbero architetti italiani? Al piú, se queste architetture convenissero

a loro, cercherebbero tedeschi, russi o jugoslavi dell'altro ieri. Si badi: il sentimento degli Ungheresi è lo stesso. Della civiltà e umanità di Roma essi da secoli sanno che i due fondamenti sono la *pietas* e la *justitia*; e anche adesso, dopo guerre lunghe e sanguinose, le hanno infatti trovate prima di tutto a Roma.

Pian piano, dal mille in avanti, questi desiderati ricordi e modelli dell'Italia si fanno piú frequenti e precisi: la basilica d'Albareale o Szekesfehervar fondata dallo stesso santo Stefano ricorda San Miniato al Monte sopra Firenze; la prima cattedrale di Strigonia aveva la pianta di quella di Parenzo; la chiesa di Jàk fa pensare al duomo di Traú; le sculture della basilica di Cinquechiese o Pécs rammentano quelle di poco prima a Modena, a Ferrara, a Verona; il portale del duomo d'Albagiulia o Gyulafehervar viene da quello di San Michele a Pavia. Si capisce perché nel Trecento, mentre sul trono d'Ungheria sedevano gli angioini di Napoli, il gotico francese soverchiasse il gusto italiano; eppure anch'esso conservò una sobrietà tutta nostra. Ma col Quattrocento, e soprattutto col re Mattia Corvino, l'arte nostra domina l'Ungheria, come del resto finisce a dominare l'Europa.

Di quanto egli fece fabbricare, i Turchi quasi tutto abbatterono, a cominciare dalla sua reggia in Buda. Ma di tanto amore e di tante opere resta il ricordo sicuro, e nei musei qualche frammento. In Ungheria chiamati da lui vengono Aristotele Fioravanti, Benedetto da Maiano, Giovanni Dal-

mata, il Camicia che è ricordato anche dal Vasari. La passione di Mattia è tanta che da Ludovico il moro a Lorenzo il Magnifico i nostri príncipi gli donano pitture e sculture dei loro artisti migliori; ma egli stesso compera e compera, da Andrea Verrocchio, da Andrea Mantegna, da Filippino Lippi, da Ercole de Roberti. Mercanti italiani, specie toscani, in Ungheria, e messi del re Mattia in Italia, specie a Roma e a Firenze, sanno i gusti di lui e di Beatrice d'Aragona sua moglie, e dalle sete ai gioielli, dalle pitture ai libri, gli portano e gli offrono ogni giorno tesori. Che il gusto di lui avesse buoni fondamenti umanistici, si sa dall'ordine che dette di tradurgli il libro d'architettura del Filarete e quelli di Leon Battista Alberti; e i due mirabili codici sono l'uno a Venezia nella Marciana e l'altro a Modena nell'Estense. La Corvina, come ancora i bibliofili chiamano la biblioteca di lui, conteneva cinquantamila volumi (forse son troppi...) i piú in italiano, scritti da mani italiane e miniati da miniatori italiani tra i piú stimati allora e adesso: Attavante degli Attavanti, Francesco d'Antonio del Chirico, Giovanni di Giuliano Boccardi. Dei centocinquantadue codici che ci restano della Corvina, trentuno sono miniati da Attavante. Tanto era l'ardore di quel re pei libri che nel 1490, appena giunse a Firenze notizia della sua morte, Piero dei Medici scrisse al padre: « Ora i codici costeranno di meno ».

Naturalmente questa predilezione per ogni oggetto che fosse italiano, dalla reggia s'era diffusa

tra nobili e prelati. Sete, velluti, broccati, medaglie, ferri, maioliche, arredi sacri, tutto veniva dall'Italia; ma erano clienti che sapevano ordinare e che sapevano scegliere, non come tanti ricchi d'adesso che lasciano scegliere dall'architetto anche il loro letto, e dal libraio i romanzi da leggere o da fingere d'avere letti. Il broccato d'oro che faceva da tappeto al trono di re Mattia e che adesso è nel castello di Galgoc dei conti Erdödy, è stato disegnato, pare, da Antonio Pollaiolo.

Del resto, per tornare a Strigonia, basta vedere nello straricco tesoro della cattedrale il cosí detto Calvario di Mattia Corvino con la base modellata e smaltata dal Caradosso, la pianeta del cardinale Bakocz coi ricami disegnati dal Pintoricchio, e la croce apostolica modellata, niellata e dorata da Francesco Francia, per capire che luce di sole e che calore di civiltà s'irraggiassero allora dall'Italia sull'Ungheria.

Il libro di Budinis e di Mariani illustra, nome per nome, opera per opera, il lavoro dei nostri artisti, anche nel '500, nel '600, nel '700 e nell'800 quando pitture di Grigoletti, di Schiavoni e di Malatesta sono ancora alzate sugli altari ungheresi. Nel Settecento, essendo ancora artista e artigiano spesso sinonimi, intere dinastie lavorano tra Austria e Ungheria, e molti nomi erano finora ignoti da noi, introvabili anche nell'Enciclopedia: artisti non tutti di grande statura, obbedienti alla moda, alcuni francamente vienneseggianti, altri ostinatamente veneziani. Ma insomma s'è conti-

nuato a chiederci piú a lungo proprio gli oggetti delle arti minori.

Non dovremmo ricominciare da lí la nostra penetrazione oltremonte e oltremare, invece d'esporre sempre, caro Maraini, nelle nostre buone e platoniche mostre pittura e scultura, scultura e pittura? Ma bisognerebbe prima osservare attentamente i gusti, gli usi e le mode di ciascun paese, e poi mandare solo, sete o gioielli, bronzi o vetri, oggetti di fattura indiscutibile e, senza essere vane imitazioni dell'antico, inequivocabilmente italiani.

Nella Triennale di Milano e nel nostro Padiglione di Parigi, per esempio... Ne riparleremo, e senza troppa speranza.

LA CITTÀ COME ORGANISMO ESTETICO

Questo libro di Gustavo Giovannoni, *Vecchie città ed edilizia nuova*, ogni podestà italiano dovrebbe leggerselo dalla prima all'ultima parola, e all'occorrenza, prima d'ascoltare a capochino il proprio Ufficio tecnico e i propri architetti e ingegneri, rileggerselo. Sull'arte edilizia o, come oggi si dice, urbanistica s'è ormai fuor d'Italia scritta una libreria; e in Italia molti saggi pregevoli. Ma tutt'un libro di storia e di pratica, adatto a noi e ai problemi singolarmente nostri, scritto da un architetto che da Siracusa ad Aosta conosca davvero le nostre città e come si sono formate nei secoli, anzi nei millenni, e come si possono ingrandire senza sfigurarsi, noi non s'aveva. S'aggiunga che sulla fine del secolo scorso o sul principio di questo i primi a trattare d'urbanistica, il Buls o il Sitte, s'appoggiavano quasi sempre a esempi italiani; ma negli ultimi trattati, in quello, per dirne uno, di Pierre Lavedan cosí ben ragionato, i modelli italiani sono citati di rado e anche a torto. Ora se v'è un'arte che ha da essere proprio nazionale, anzi regionale, anzi adatta alla postura e all'indole d'ogni singola città, è proprio questa del tracciare nuovi piani e nuove strade obbedendo alle necessi-

tà del clima, del suolo, dell'acqua, della veduta, del traffico; e a fare i cosmopoliti come oggi è di moda piú nelle parole, per fortuna, che nelle opere, si può inciampare a ogni voltata. Il Giovannoni parla chiaro: « Per l'accordo con lo stile cittadino, la difficoltà maggiore consiste nel pregiudizio dell'antilocalismo, se non addirittura dell'internazionalismo che è portato dall'adeguarsi delle abitudini di vita, dalla rapida trasmissione dei concetti architettonici, dalla facilità dei trasporti che consente l'uso di materiali di altre regioni, dai procedimenti costruttivi nuovi che hanno moduli costanti. Molte di queste condizioni sono essenziali e inevitabili; ma molte altre sono il portato di sciocche esagerazioni da provinciali, di cui converrà pian piano fare giustizia ». E in questi anni abbiamo tentato di farlo con parole adeguate.

Dei tanti elementi, infatti, d'utilità, di comodità, di pensiero che contribuiscono a definire il tracciato d'una città, le teorie preconcette sono sempre state le piú pericolose. Lasciamo stare il tanto lodato quanto malnoto architetto e filosofo Ippodamo di Mileto, oggi santificato come il capostipite degli urbanisti. Molte delle piante di città ellenistiche e romane, da Alessandria a Pompei, da Leptis a Timgad, legate, sembrava, al suo sistema dei tracciati simmetrici e rettangolari, ripetevano piani simili a quelli di antichissimi centri egiziani, caldaici, preellenici; e in parecchie città della provincia romana, lo schema ippodamico a

scacchiera non era che la continuazione e quasi la petrificazione dell'originario campo militare, diviso secondo l'ordinamento delle legioni, col pretorio nel centro: che era un concetto pratico e non un preconcetto teorico. Se v'è stata un'epoca pronta a preferire le armoniche e ferme teorie alla volubile pratica, è stato il Rinascimento; ma accanto ai tanti disegni immaginati allora di città ideali, per lo piú in forma di stella, súbito anche nei trattatisti piú rigidi si ritrova la praticità italiana. Leon Battista Alberti, ad esempio, voleva le strade principali diritte, gli edifici regolari tutti a portici e tutti d'uguale altezza, ma per le strade minori consigliava: « La strada non sia diritta, ma come un fiume vada torcendosi piú volte da un lato o dall'altro; cosí oltre che accrescere la grandezza di questo o quel luogo, essa gioverà molto alla bellezza, alla comodità dell'uso e all'opportunità e necessità dei tempi. I viandanti scopriranno ad ogni passo nuove foggie di edifici; non vi sarà casa che non v'entri il sole in qualche ora del giorno; non si sentiranno mai venti fastidiosi, súbito rotti dalle facciate dei muri ».

E appunto nel Quattrocento l'abitato supera le mura di cinta, si distende lungo le vie suburbane, con case, ville, santuari isolati come a Siena, a Perugia, a Todi, a Cortona, a Montepulciano, a Macerata. E basterebbe considerare con quanto garbo e vaghezza Pio secondo nel fondare la sua Pienza abbia adattato alla vita e all'arte la prima pianta rettangolare sfalsando le giunture degli edi-

fici, scantonando gli angoli, mutando in trapezio il rettangolo d'una piazza; e con quanta accortezza nell'ingrandire Ferrara Ercole primo, e per lui l'architetto Biagio Rossetti, abbia curvato i rettifili del Corso della Giovecca e del Corso di Porta a Mare e fissato nella Porta Po e nel Castello i punti di convergenza e di visuale delle grandi strade.

Il buon gusto e la fantasia degli artisti riuscivano cosí a fare d'un piano edilizio una viva opera d'arte che, anche quando cominciarono a mutare i bisogni e i costumi, restò unica e bella. Di queste molte mutazioni bastano due esempi: il riapparire nella seconda metà del '500 delle case a pigione per piú d'una famiglia, e l'avvento delle carrozze al posto delle portantine. Sembrerebbe che nella seconda metà dell'800 e del '900, con lo stabilirsi della scienza nel luogo dell'arte, siffatte sorprese e mutazioni dovessero diventare meno frequenti e meno costose. Invece gli equivoci degl'igienisti sono stati in questo campo piú gravi di quelli degli artisti. Non dovevano i grandi falansteri dei casamenti popolari salvare finalmente la salute e la morale del popolo? La verità è che bastò nei vecchi quartieri portare con l'acqua pura, con le fogne, coi regolamenti d'igiene la difesa continua contro le infezioni, per risanarli senza demolirli, ed essi risultarono piú favorevoli dei nuovi casamenti costruiti con tanta spesa e con tanto fragore di promesse. « A Vienna si seppe alcuni anni fa che nel settimo distretto, nel quarto e nel nono, di vecchia fabbricazione, la mortalità oscil-

lava intorno al 17 per mille e saliva invece verso il 30 nei nuovi quartieri Simmering, Neu-Ottakring, Meidling e nel decimo distretto. In Roma il confronto tra i quartieri di Ponte e di Parione e il quartiere di San Lorenzo mostra peggiori per quest'ultimo le condizioni di morbilità e di mortalità che non nei primi due. » E si direbbe lo stesso della moralità se si potesse ridurla in statistica.

Col mutare delle mode nelle leggi di profilassi e piú col mutare e accelerarsi delle comunicazioni, (un tanto rapido mutare che non è da escludere si possa un giorno andare a vivere tutti abbastanza lontano dalla città ridotta a centro d'affari, di riunioni e di commercio) il costruire e demolire è diventato cosí frequente che vi sono in America quartieri rifabbricati due e tre volte durante la vita d'un uomo. Di questo sperpero s'è addirittura fatta una teoria, e la casa, considerata solo come una macchina di temporaneo e comodo ricovero, è per questi straricchi teorici da mutare spesso, come avviene per le macchine vecchie appena s'inventi una macchina nuova. Si rilegga, chi ha tempo, in Plutarco ciò che Augusto disse a Pisone quando andò a visitare la nuova casa di lui: « Tu mi consoli, o Pisone, poiché fabbrichi con l'intendimento che Roma debba essere eterna ». Ma i capricciosi amanti delle novità affermano che sia da fascisti e da italiani il criterio opposto, quello della caducità fin delle case.

Sull'avvenire delle città come organismo sociale, sul costo delle case operaie e delle città giardino, sul presente e sull'avvenire della circolazione urbana, sulle norme per agevolarla e regolarla, sul modo di preparare i nuovi piani regolatori, Gustavo Giovannoni ha scritto capitoli d'una dottrina e d'una esperienza che, se questo libro sarà tradotto in altre lingue, faranno testo anche oltre confine. Ma a noi oggi importa quello che il Giovannoni scrive della « città come organismo estetico ».

La concezione puramente meccanica e materialistica nell'arte del costruire, voglio dire la teoria per la quale basta costruire bene un edificio e mettere in mostra gli elementi di cui è costituito per avere una bella architettura, egli la rifiuta anche nella creazione delle città e dei nuovi quartieri. Puro tecnico, pessimo tecnico. Pel rinnovamento delle città italiane il Giovannoni fissa due principii sui quali ormai sono d'accordo gli urbanisti piú autorevoli. Il primo è che, a trasformare oggi il vecchio centro delle nostre città in un centro di movimento e d'affari, si commette un errore insanabile da cui derivano i mali piú lontani e inaspettati, come di chi affanni un vecchio cuore con fatiche e passioni nuove. Bisogna invece pei nuovi bisogni creare risolutamente nuovi quartieri, distribuendo in zone diverse quello degli affari, quello delle industrie e quello delle abitazioni. La difesa, insomma, delle vecchie città destinate a progredire è alla periferia. Il secondo principio

è l'accorto diradamento dei vecchi rioni: opera che, come scriveva Alfonso Rubbiani provando a Bologna col fatto la bontà del suo asserto, bisogna compiere « studiando le riforme della viabilità non sulle piante e le carte della città ma nelle vie medesime, angolo per angolo, casa per casa, crocicchio per crocicchio. » Il primo scritto del Giovannoni sul diradamento edilizio è del 1913. Nel 1919 egli era il relatore della commissione municipale pel diradamento e la sistemazione del quartiere romano « del Rinascimento » del triangolo cioè chiuso tra l'ansa del Tevere, via della Scrofa, la Rotonda e via di Torre Argentina. La sua propaganda ha giovato, da Siena dove il podestà Bargagli Petrucci ha cosí avviato il logico risanamento del quartiere del Salicotto, fino alla parte vecchia di Bari; da Firenze dove il progetto Fagnoni pel diradamento del quartiere di Santa Croce è stato unanimemente lodato, a Napoli dove s'è già studiato il modo di liberare cosí la chiesa di Santa Caterina a Formiello e dove questo sistema potrebbe salvare il carattere della città meglio degli « sventramenti » di moda quarant'anni addietro; né la parola feroce faceva paura in quelli anni pacifici, tanto già era diffuso il desiderio di conciare alla berlinese, alla parigina o all'americana Roma, Firenze, Napoli, Milano, Bologna (ma allora gli sventratori non osavano parlare di Venezia).

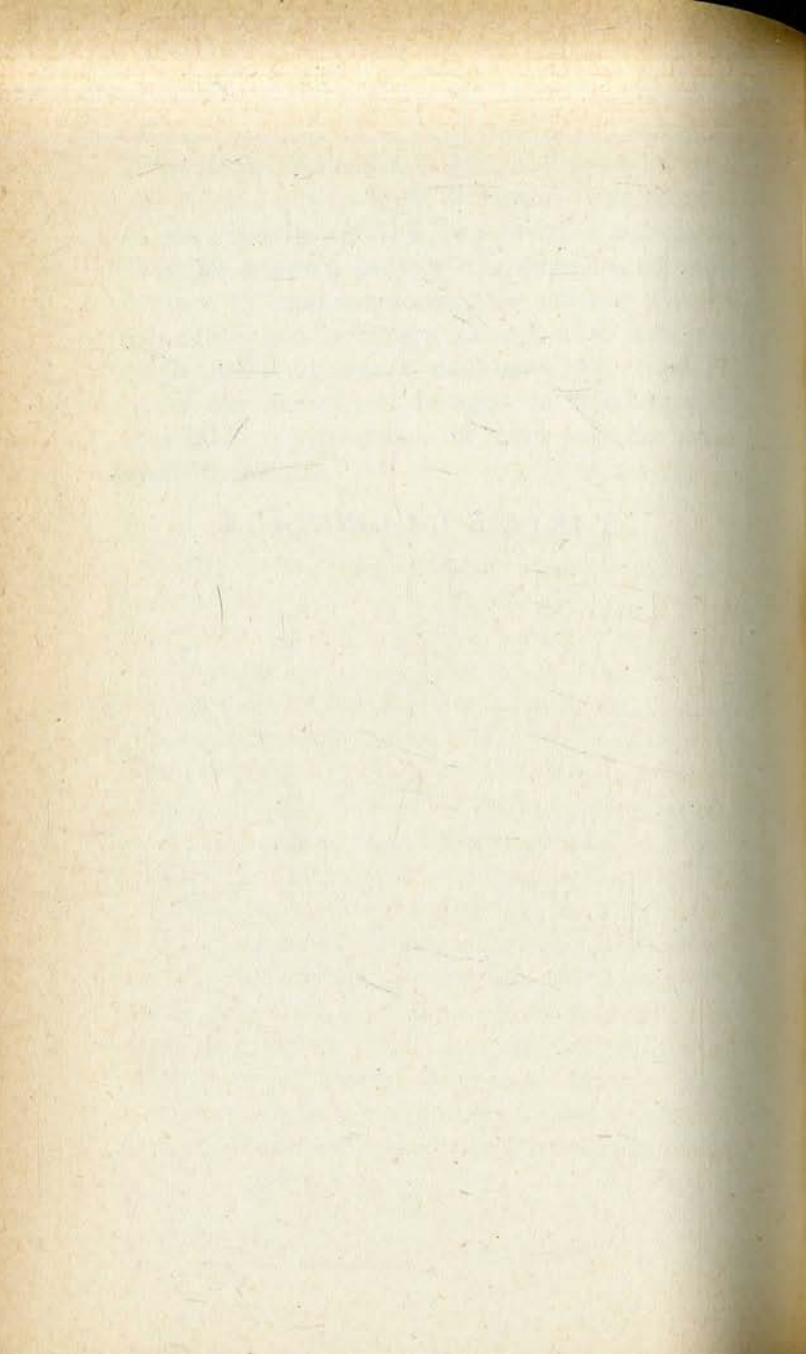
Certo, principii come questi chiedono animo piú pacato e gusto piú raffinato di quello che hanno

taluni Uffici tecnici, piú superbi di farla da cerusici che da medici, salvo poi a rifugiarsi nei bugigattoli anonimi della burocrazia quando le loro bravate hanno aperto piaghe inguaribili. Chiedono soprattutto che i rimedi sieno diversi per ogni diversa città, quartiere, veduta. Gustavo Giovannoni, alla fine del suo libro, considera infatti città per città il male e il bene che s'è fatto nell'edilizia italiana: Roma, il piano regolatore del 1873, del 1883, del 1908, con l'errore di sovrapporre il nuovo all'antico e di adattare la vecchia città papale ai nuovi bisogni distruggendo monumenti, prospettive, giardini, e cinque grandi ville come la Montalto, la Ludovisi, la Patrizi, la Lancellotti, la Massimo, via via rimediando agli errori piú gravi con un errore piú piccolo, fino al nuovo e ben coordinato piano regolatore voluto da Benito Mussolini con l'animoso discorso che divideva in due i problemi edilizi di Roma, quelli della necessità e quelli della grandezza, e piú con la volontà di súbito operare; Milano, e la storia degli errori, dei ritardi, dei rattoppi e degli equivoci, cominciando dall'errore di mantenere il centro del movimento nella piazza del Duomo e di « estendere senza necessità il sistema delle demolizioni », e finendo con l'equivoco di creare una via anulare quale era indicata nel concorso del 1927 dal progetto degli Urbanisti, e poi di annullarne i vantaggi con attraversamenti diametrali; Napoli, il piano del Risanamento tracciato dopo il colera del 1884 e rimasto in tronco, i parziali lavori fatti alla

periferia senza nesso logico con le zone retrostanti, le grandi opere del Fascismo in questi ultimi anni, dalla galleria sotto Monte Echia e dalla liberazione verso mare di piazza del Municipio fino al grande viale panoramico verso Capo Posillipo, opere che devono essere compiute e coordinate in un programma piú vasto, con un piano che spinga la città fino ai piedi delle colline e forse oltre, fin sull'altopiano; Genova, dove «opere magnifiche si sono alternate all'anarchia edilizia, la conservazione alla distruzione, i nuovi criteri ai criteri piú retrivi» e dove ieri da un concorso abbastanza strano è uscito finalmente un piano compiuto; e poi Bologna, Firenze, Torino, Venezia, Bari, Padova. A mostrare la coraggiosa franchezza con cui Gustavo Giovannoni tratta di questi problemi vitali per la nostra civiltà e pel nostro avvenire, basta ripetere ciò ch'egli dice del male che negli anni scorsi gli edili impazziti hanno fatto a Padova: «Le conseguenze sono state disastrose, piú di quanto potesse immaginarsi; e sarebbe quasi da esserne lieti come esempio tragico a memoria e a monito. La mirabolante operazione s'è risolta in un pessimo affare, e la zona dell'ex-quartiere di Santa Lucia è rimasta a lungo demolita come se vi fosse passato il terremoto, senza che, per l'alto costo delle aree, le ricostruzioni risultassero possibili. Quelle poche che stentatamente sono sorte rappresentano il maggiore oltraggio al carattere di tutto l'ambiente».

Anche per Padova noi abbiamo parlato in tempo. Adesso questo libro di Gustavo Giovannoni dà alle separate critiche, per questa o per quella città, per questo o per quel quartiere, un corpo di teoria e di pratica sinceramente italiano. Gli errori futuri non avrebbero da oggi altre scuse che quelle dell'ignoranza o dell'ingordigia. Non diciamo con questo che da oggi essi sieno proprio impossibili o improbabili. Si spera solo che sieno meno frequenti.

L'ARTE E LA CRONACA

HITLER E L'ARTE

Sono ancora parecchi, fuor di Germania, a dubitare che il programma artistico di Adolf Hitler possa avere efficacia sul gusto europeo. È un errore. Avrà efficacia; anzi l'ha già. Con ragione Maraini, visitata a Monaco la lunga mostra dell'« Arte degenerata », scriveva sul *Popolo d'Italia* che bisognava andar a vedere coi propri occhi quell'Esposizione di mostri per capire la giustizia dell'anatema. Ogni pochi passi un cartello giallo incollato sulla parete ricordava: « Pagato col danaro del popolo ». Sotto ciascun dipinto era stampato il nome del pubblico museo che l'aveva scelto e comprato, e l'anno e il prezzo. Anche i visitatori che avevano in fatto di gusti la coscienza netta, vedendo quelle deformità spesso oscene ripetersi da una parete all'altra come riflesse da specchi curvi, e le carnevalesche caricature perfino di storie di Gesú e della Vergine, dal Presepe alla Crocifissione e alla Deposizione, provavano sgomento e ribrezzo. Nomi noti, quelli di Nolde, Beckmann, Hofer, Dix, Kokoshka; ma nelle esposizioni li avevamo incontrati accanto a pittori meno spavaldi e assordanti. Qui invece era uno schiamazzo generale, da ricoverati in rivolta contro i

guardiani. Nella calca i visitatori non riuscivano piú a ridere o a sorridere; arretravano scuotendo il capo e alzavano le palme quasi per difendersi. Come mai s'erà impunemente arrivati a tanto? Come mai centinaia di migliaia di marchi s'erano spesi sul serio, ponderatamente, da giurie ufficiali, per assicurare a uno Stato superbo della propria civiltà queste visibili beffe? Beffe? Ma Beckmann e Hofer sanno che cos'è disegno; Dix sa osservare minutissimamente la realtà; Kokoshka sa bene che sia un'armonia di colori. Chi li aveva condotti a questa volgare frenesia della bruttezza? Il solo desiderio di far meravigliare? La moda imposta dai clienti e dai mercanti ebrei? I piú innocenti, cioè i piú fanciulleschi, erano cubisti e dadaisti che, staccati affatto dalla verità e dalla verosimiglianza, con le loro astratte geometrie s'inventavano un mondo fortuito, un poco piú facile da dipingere di quello antidiluviano di Tiziano o Velasquez. Qualche dadaista aveva appiccicato sulla sua tela pezzi di giornale o di stoffa o d'ovatta o di rete; e Hitler pronto aggiungeva: « Pagato col danaro del popolo ».

Mi tornava alla mente il giudizio che nell'Enciclopedia italiana anni addietro dava un critico austriaco di molto senno e dottrina, Hans Tietze: « L'arte tedesca contemporanea può parere uno spettacolo simile a quello dell'irruzione nella civiltà mediterranea delle orde barbariche al tempo della caduta dell'Impero romano ». Hitler con un altolà ha, in casa sua, fermato e respinto le orde. Gli altri, liberissimi, non le respingeranno súbito,

ma forse dal fondo della coscienza comincerà a salire lo scrupolo.

Certo in nessun'altra nazione, forse nemmeno in Russia, le aberrazioni erano arrivate a tanto ed erano state accolte cosí pacificamente anche dal plauso ufficiale, il quale economicamente e moralmente costa molto. L'imperterrita logica consequenziale è una forza e può essere una debolezza del ragionamento tedesco, il quale salendo di gradino in gradino sulla scala della dialettica finisce a dimenticare nelle nuvole la soda realtà che sostiene la scala. A considerare soltanto l'arte dell'ultimo secolo, la venerazione dei neoclassici per la Grecia non ha in Italia o in Francia raggiunto mai la frenesia dei tedeschi quando in tutte le scuole d'arte si cantava: « *Des deutschen Künstlers Vaterland ist Griechenland*, *ist Griechenland,* dell'arte tedesca la patria è la Grecia, è la Grecia »; e lo stesso Goethe tornando dall'Italia fanatico di Winckelmann aveva affermato che l'arte una volta per sempre era stata scritta, come i poemi d'Omero, in greco e che s'ingannava chi credeva che potesse esserlo in tedesco. Cosí, piú tardi, la mania pel nostro Rinascimento. Uno dei piú cordiali artisti di Germania, Feuerbach, il pittore d'*Ifigenia* e di *Medea*, dichiarava nel suo testamento: « Mi si rappresenta come un artista tipicamente tedesco. Protesto energicamente: quel che sono lo devo a me stesso, ai francesi del 1848 e agl'italiani della Rinascenza ». Si può immaginare, da De Nittis a Boldini, che un pittore italiano anche fissato a Pa-

rigi rinneghi cosí la patria? Piú tardi ancora, la mania per la pittura francese, dal realismo di Courbet all'impressionismo di Manet. Uno dei piú schietti e maschi pittori bavaresi, morto nel 1900, Wilhem Leibl (perché non se ne può mai vedere una mostra, in Italia?) era felice di narrare che quando dipingeva a Parigi la *Donna che fuma*, Courbet, battendogli sulla spalla e indicandogli il bel quadro, gli aveva detto: *Il faut que vous restiez à Paris.* — Tanta era pei pittori d'oltre Reno la moda d'andare a studiare a Parigi che durante l'Esposizione del 1855 Edmond About consigliava ai francesi: « Regola generale: se incontrate un buon pittore tedesco, i complimenti fateglieli in francese ».

Il colpo di barra dato da Hitler è stato dunque opportuno per la Germania, e per la svagata e sconnessa Europa è giunto in tempo (dovunque?) come un avvertimento prima igienico che artistico. Sarà stata una coincidenza fortuita, ma a Parigi il Consiglio dei Musei nel 1937 a maggioranza rifiutò di comprare una tela di Picassò, sebbene fosse d'una delle piú vecchie e tranquille tra le ventiquattro maniere dello spagnuolo.

Né d'altra parte l'esperienza che Adolf Hitler ha della vita e degli uomini potrà mai condurlo all'ingenuità con cui Ludovico primo di Baviera, per rialzare le sorti dell'arte di Monaco, ordinava militarmente al pittore Cornelius: — Voi siete il mio maresciallo, provvedetemi i generali di divisione. — Il discorso infatti con cui Hitler ha inau-

gurato a Monaco la nuova Casa dell'arte germanica è un discorso, s'intende, di comando, ma soprattutto di buon senso. L'esposizione che quel giorno s'apriva non poteva rivelare d'un colpo genii stupendi. Qua e là vi si scorgeva l'equivoco tra calligrafia e stile, il quale equivoco riappare a ogni reazione, fatale come l'equivoco tra cifra e originalità tanto frequente tra i cosí detti rivoluzionari, specie tra quelli, piú razionanti che operanti, di questo principio di secolo. Ma, per dire solo dei pittori, tele come quelle di Eichhorst, di Baumgartner, di Kürmaier, di Hackenbroich, di Junghanns, di Eckhart, di Ehmig, di Gradl, di Kempin, di Richard Müller, di Paupie, di Pfigner, di Sieck, di Ferdinand Spiegel onoreranno qualunque mostra d'arte e, i loro autori, qualunque cattedra d'arte, perché essi conoscono il proprio mestiere e hanno perciò il modo di rivelare tutto l'animo loro, anche se non è proprio quello di Michelangiolo o di Tintoretto.

A quei nomi, i piú ancora ignoti in Italia, si possono aggiungere quelli di anziani già conosciuti a Venezia, come il ritrattista Samberger e l'animalista Zügel. Soggetti semplici: ritratti, gruppi, scene paesane, paesaggi. Ma abbiamo il palato guasto, e senza un pizzico di pàprica, indovinello, novità o scandalo, facilmente un'esposizione può sembrare insipida. La derisione della vita, scomponendo la realtà, deformandola e annullandola in un tetro gioco che dura da piú di trent'anni, ha infatti allontanato il pubblico dall'arte moderna, dal credervi e anche dal comprarne. Adesso d'arte nuova

da noi se ne compra, ma sull'esempio e sulla malleveria dello Stato il quale bandisce concorsi persino tra i raccoglitori di questa arte che in Germania sarebbe indigesta, se non indigeribile.

— Inerti borghesi, filistei retrogradi, — urlano i cosí detti novatori al pubblico che a Monaco o a Berlino ha voltato loro le spalle e che, per esempio, vorrebbe trovare un buon pittore cui ordinare un ritratto riconoscibile. E — Viva la Libertà, anzi l'anarchia, — ora rispondono (da lontano) a Hitler.

E il ritratto è infatti ancora il vanto d'ogni mostra della moderna pittura tedesca. Se per ritratto s'intende la figura umana dipinta o scolpita, somigliante una particolare persona e presa dal naturale, si sa che per secoli e secoli il ritratto non è esistito.

Adesso che tanto facilmente e rapidamente si può avere, d'una persona cara o bella o illustre, e magari di noi stessi anche se non ci meritiamo nessuno dei tre aggettivi, un ritratto in fotografia, quasi somigliante, sembra impossibile che per tanto tempo l'umanità abbia potuto fare a meno del ritratto. La colpa, al solito, è stata data agli dei. Ogni effigie d'uomo aveva un carattere votivo. Con essa cioè si chiedeva pel morto la protezione divina e perciò la si modellava d'un bellezza generica traducendo in plastica piuttosto un tipo o un'idea la quale, meno del caratteristico e magari del brutto, ripugnasse agli dei. Archeologi e filologi sembrano adesso d'accordo che i Centauri fidiaci delle metope nella facciata meridionale del Partenone

sieno i primi esempi di fisionomie veramente umane, tali che si potevano incontrare ogni giorno passeggiando per le vie di Atene: il primo passo insomma verso il ritratto. Fino al quinto secolo, e nello stesso quinto secolo, i Greci videro e rappresentarono come individuale solo ciò che usciva dalla natura, cioè il brutto. Il bello era per essi il tipico. Lo stesso avvenne allora nella poesia e nella storia, nella scultura e nella pittura.

Ancora nella quarta esposizione d'arte hitleriana a Monaco, nel 1940, era indimenticabile il quadro di Georg Siebert, *I miei camerati in Polonia 1939* dove ciascuno dei sette soldati che avanzavano col fucile in spalla e l'elmo appeso alla cintura ha pur nel passo concorde uno sguardo e un piglio di risolutezza che è soltanto suo.

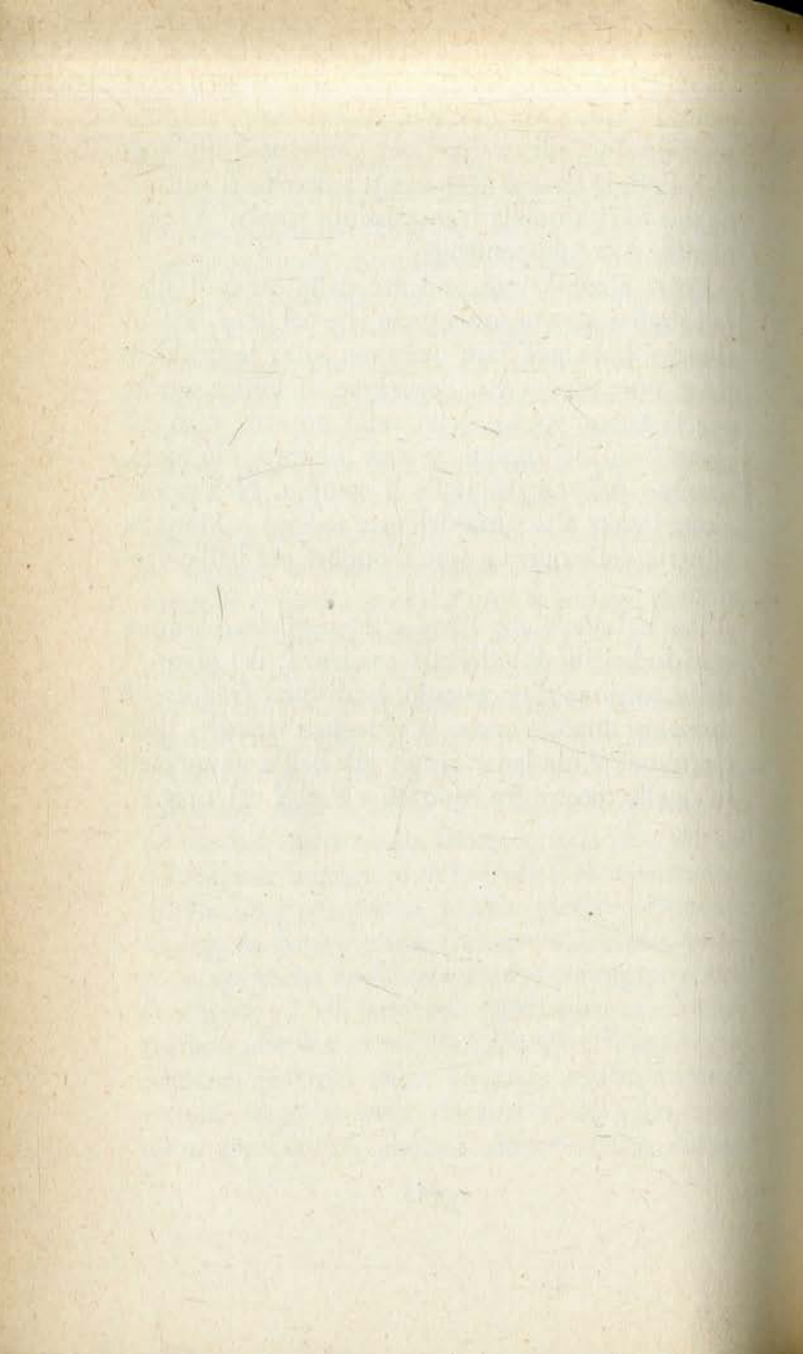
A Parigi, nel Petit Palais, per volontà della Città di Parigi, era invece nell'anno 1937, e negli stessi mesi della mostra di Monaco al palazzo dell'Arte, aperta una grande mostra degl'Indipendenti, dei « maestri dell'Arte Indipendente » dal 1895 al 1937. L'aveva curata Raymond Escholier, conservatore del Petit Palais, e il catalogo è ancora prezioso per quei cronisti dell'arte che hanno ancora la pazienza e lo scrupolo d'essere esatti. Dico cronisti e non storici, perché non so quanti di questi artisti dalla cronaca riusciranno a filtrare nella storia. Despiau e Maillol, Bonnard e Vuillard, Segonzac e Matisse, Denis e Dufy, Marquet e Utrillo, Waroquier e Guérin, certamente: piú su o piú giú, si saprà tra cent'anni.

Non si trattava soltanto d'un'antologia di coloro che in questi quarant'anni solevano esporre nell'annuale e sterminato Salon degl'Indipendenti. Si andava infatti dai *fauves* ai cubisti e agli espressionisti: un'epoca incomparabile, mai veduta nella storia dell'umanità, una pleiade di creatori ammirati in tutto il mondo, una vegetazione splendida, allucinante e disordinata, da foresta tropicale, per ripetere alcune delle esclamazioni entusiastiche con cui Albert Sarraut, presidente del comitato ordinatore, punteggiava la prefazione a quel catalogo. Hitler, Sarraut: tutto è politica, d'accordo. Ma il confronto del discorso di Hitler con quelle pagine di Sarraut, e delle due mostre monacensi, quella negativa e quella positiva, con la mostra del Petit Palais, era piú istruttivo di cento libri d'arte. Hitler dove avrebbe ficcato Picassò e Rouault, Braque e Derain, Juan Gris e Léger, Metzinger e Moreau? A Parigi, si capisce, erano in trono.

Ma Indipendenti da che e da chi? Certo l'uno dall'altro, perché, salvo la visibile discendenza di taluni da Cézanne o da Gauguin o da Matisse, qui il mutevole ingegno o la faticosa bizzarria nascondevano origine, patria, scuola, metodo. Ciascuno di costoro poteva essere francese o armeno, polacco o spagnolo, indifferentemente; peggio, poteva diventarlo. E di fatto tra questi parigini s'incontravano olandesi come Van Dongen, lituani come Soutine, polacchi come Kisling, ucraini come la Orloff, spagnoli come Picassó e Gargallo, greci come De Chirico, italiani come Severini, bulgari

come Pascin, e via dicendo. Ai bei tempi dell'impressionismo, gli stranieri che venivano a dipingere a Parigi, fossero anche stati tedeschi, si convertivano tutti a quella francesissima scuola. Adesso, niente. Arte indipendente.

Fosse almeno indipendente dallo Stato. I liberali inglesi ancora sostengono che pel bene dell'artista lo Stato può fare una cosa sola: lasciarlo in pace. Non è, si vede, l'opinione di Hitler, anche per la buona ragione che nella presente crisi del gusto i piú dei dipinti, se non li compra lo Stato, nessuno fuor che in Italia li compra. Nell'esposizione invece alla Casa dell'arte tedesca a Monaco, la metà delle opere a fine d'ottobre era bell'e venduta.

Per chi crede che l'arte e il gusto sieno sempre stati indici infallibili della coscienza, del vigore e della coesione d'un popolo, la disfatta francese di due anni dopo, e anche la vittoriosa rinascita della Germania hitleriana, erano già bell'e annunciate in quelle mostre fra Monaco e Parigi nel 1937.

L'ULTIMA « INTERNAZIONALE »

Questa Internazionale delle architetture speriamo che sia davvero l'ultima. Non parlo degli architetti in persona perché una siffatta indagine sarebbe lunga e malfida, e molti degli architetti italiani sono giovani e in divenire, e hanno tempo per mutare gusti e pensieri. A ogni nuovo concorso si vede infatti che li mutano.

A capo d'un recente volumone o repertorio, nitidamente stampato e illustrato da Hoepli, *Architettura moderna in Italia* si legge questo augurio sonoro: « La versione data dagl'italiani della moderna architettura è evidentemente la piú completa e dunque la piú universale e duratura ». L'autore, Agnoldomenico Pica, è stato almeno nel titolo piú guardingo che nell'altro repertorio pubblicato nel 1936 dallo stesso editore, appena chiusa la sesta Triennale milanese e intitolato addirittura *Nuova architettura italiana*. L'aggettivo, diremo, possessivo è stato abbandonato per una onesta preposizione di luogo. Molte delle fotografie e delle notizie biografiche dal libro del '36 sono passate in questo; ma l'equivoco tra *nuovo* e *moderno* s'è aggravato. È davvero moderno tutto ciò che è nuovissimo, mai veduto prima? E da quando, nell'architettura ita-

liana la cui storia è un lento ma continuo mutamento, anzi svolgimento, s'è veduta questa teoria e pratica di modiste (la parola ha la stessa etimologia della parola moderno)?

L'architetto Pica intitola una sua breve ed esclamativa prefazione a questo ingrandito volume: « I cento anni dell'architettura moderna in Italia », e vi fa partire, questa, per lui, modernità dall'angusta Galleria milanese De Cristoforis, pensata dal Pizzala nell'anno 1831 perché « la strada coperta a vetri era un'arditissima novità, del tutto antiaccademica e, involontariamente ma inesorabilmente, rivoluzionaria ». Sembrerebbe cosí che la struttura a scheletro di ferro e i nuovi materiali, ferro, vetro, cemento, sieno stati la base dello stile moderno. Ma Pica è anche un filosofante e non crede al determinismo nella tecnica. Egli pensa piuttosto che queste scoperte o riscoperte non abbiano determinato l'architettura nuova a lui cara, ma soltanto l'intimo sogno del povero Pizzala, e « in un certo senso » d'Alessandro Antonelli, e di Giuseppe Mengoni, e la lontana possibilità di quell'architettura e di quella novità. Per Agnoldomenico Pica i padri dell'architettura nuova (non si può piú dirla stile) sono molti, anzi troppi anche escludendo il misterioso padre Carlo Francesco Lodoli morto a Padova nel 1761: e cioè l'idealismo filosofico, l'infatuazione neoclassica, la polemica, le nuove tecniche, l'industrialismo e il conseguente urbanesimo. « Svanita la compassata ubriacatura neoclassica, l'Ottocento ebbe chiara la

coscienza che proprio a lui per il primo, fra tanti secoli, doveva essere riserbata la gloria di non avere uno stile. In questa autocoscienza della sua miseria, in questa tragica autocoscienza, unicamente, sta l'interesse e la vitalità dell'Ottocento ». Cosí, povero Ottocento, sono cancellati dalla storia, e da Milano il palazzo Rocca Saporiti, l'Arco del Sempione, l'Arena, la chiesa di San Carlo; da Torino la Gran Madre di Dio; da Brescia il Cimitero e il suo Faro; da Genova il teatro Carlo Felice; da Venezia le Procuratie napoleoniche e nello stesso palazzo lo scalone e la grande sala; da Verona il Cimitero; da Livorno il Cisternone; da Firenze la scala del Poccianti a Pitti e il palazzo Borghesi; da Bologna la villa Aldini; da Roma la piazza del Popolo, la salita al Pincio, e l'ingresso a villa Borghese; dal Vaticano il Braccio nuovo del Museo; da Napoli San Francesco di Paola e la sua piazza; da Palermo la Loggia al Foro Umberto: tutte ubbriacature neoclassiche, al confronto di questa nuda e liscia architettura novecento, nata dalle nozze della tavola pitagorica e del sillabario. Perfino lo stile floreale, pure « sotto la strabocchevole e nauseabonda muffa decorativa » è per Pica preferibile ai « pompieri alla Sacconi » perché il floreale è l'ultimo anelito romantico affiancato (?) a quella sorda svolta della pittura che fu il verismo » e perché in esso è vivo « il sentimento della libertà compositiva »: libertà però col netto divieto di pensare mai in Italia a una tradizione italiana. All'architetto che per un attimo vi pensasse, pena

la morte, cioè il silenzio nei libri di Agnoldomenico Pica.

Ma dalle nuove e stabili architetture in Roma dell'Esposizione universale fino alla nuova stazione di Termini con l'immenso atrio a colonne grandi quanto e piú di quelle di piazza San Pietro, appena s'ha da erigere un grande edificio rappresentativo, ecco tornare alla luce, su da questo silenzio che non è riuscito a essere di tomba, lo stile italiano piú riconoscibile e venerabile; quello romano e classico, ma sí con gli archi e con le colonne, nonostante gli anatemi dei profeti dello stile stiratrice. E torna anche per ragioni politiche, cioè storiche, poiché intere e sanguinose guerre si combattono e si sostengono recando il nome e i segni augusti di Roma sulle insegne: e se a Lubiana o a Zagabria s'incontrano fabbriche ad alveare, esemplate su i modelli qui, come si può, esaltati dall'architetto Pica, l'architettura nostra ha da essere italiana per affermare una conquista o riconquista italiana. Vecchie architetture? Imitate, come ho detto, fino nell'Ottocento? Non conosco Agnoldomenico Pica, ed egli mi scuserà se me lo figuro simile a papa Adriano sesto il quale non era un italiano o, come timidamente si dice adesso, un mediterraneo e, condotto ad ammirare il gruppo del Laocoonte da poco tempo, sotto Giulio secondo, scoperto, gli voltò le spalle indispettito borbottando: *Sunt idola antiquorum*, sono idoli degli antichi. A me, fortunatamente, questi idoli piacciono, tanto nei musei quanto all'aria aperta, anche a Venezia e a Mila-

no. Piacciono perché l'italiano, cioè il latino, è la mia lingua, e l'architettura è la piú chiara e ascoltata di tutte le lingue, anche adesso, e non solo in chiesa, e negarla con la barbara furia con cui adesso si nega, mi sembra non soltanto tradire e ingiuriare la nostra fondamentale civiltà, tradizione e stirpe, che sono, alla fine, tre sinonimi, ma anche dannare alla sterilità o al vanitoso capriccio i giovani piú creduli e ansiosi (due qualità dei giovani) e condurli alla rassegnazione del minimo sforzo, per non dire alla sonnolenta rassegnazione dell'ignoranza.

Ormai sono passati parecchi anni dall'invenzione di questa forma di costruzione, e considerando questo mezzo migliaio di nitide tavole, vediamo ripetersi all'infinito, da una villetta a un villino, da un casamento a una casa, da una Casa del Fascio a una casa popolare, da una scuola a un laboratorio, da una colonia marina o montana a un sanatorio, da un palazzo delle poste a una stazione ferroviaria, il medesimo sbadiglio degli scatoloni sovrapposti a far binario per ritto sullo stesso muro, delle nude muraglie da reclusorio, delle sempiterne vetriate tanto pei paesi freddi che per quelli torridi, delle torri da gioco di pazienza e, nelle case, dei balconi sporgenti, a bagnarola, tutti uguali, tutti uguali, da Torino a Siracusa, sí proprio a Siracusa. In tanti anni, non un lampo di fantasia: tutto un compitare, b-a-ba, b-a-ba, che par d'entrare in un asilo. Al piú, muta il marmo e la pietra e lo spessore dei rivestimenti, come anche negli asili

dei malinconici i ricoverati si cambiano, per regolamento, ogni tanti giorni la camicia.

La condanna dell'antico, di tutto l'antico? Ma nei secoli e nei millenni passati mai s'è veduto un siffatto arresto di sviluppo che in qualunque collegio impensierirebbe i medici puericultori; ma adesso qui, proprio in Italia, fa tranquilli soddisfatti e beati, d'anno in anno, e di scomunica in scomunica, tanti critici, forse perché niente hanno dell'umanità del medico, pure gelidamente scrivendo della piú viva e mobile di tutte le arti, tanto che è stata paragonata alla musica. Nelle epoche piú fedeli a un maestro, a un modello, a un modulo, a una moda, nel Cinquecento e nel Seicento, tra Vignola e Michelangiolo, tra Sansovino e Palladio, tra Bernini e Borromini, in ogni nuova fabbrica si vedevano un capitello, una base, un timpano, una cornice diversa, che erano il segno d'un cervello vivo e attivo, d'una volontà instancabile. Adesso, un due, un due, un due. Chi dice tre, magari fuori tempo, è chiamato geniale, perché la simmetria, per quel tanto che in architettura deriva dalla forma del corpo umano, è bandita come un contagio mortale. Provate, per capire che significhi noia, a sfogliare questo calepino del diligente Pica, e poi i due volumi di Adolfo Venturi sull'architettura del Cinquecento nostro; sono tutti e tre dello stesso editore. — Abbiamo fatto, — dicevano quelli che si chiamavano dieci o vent'anni addietro con bella audacia anagrafica novecentisti, — piazza pulita. — Adesso in questi molti

anni la piazza c'è sempre, ma è meno pulita, tanta gente, e povera gente, v'è passata, e non solo in Italia. Piazza, in parecchi gerghi e dialetti, vuol dire anche calvizie. Ma questa architettura calva non è per buona sorte cominciata in Italia. Viene di lontano. Si prendano libri che rappresentano la moderna architettura internazionale, da quello di Bruno Taut, del 1929 sugli edifici dovunque sorti dal 1910 a quell'anno, in Europa e in America, a quello di Fillia di dieci anni fa; lo stesso letargo e lo stesso russare, da Nuova York ad Ankara. Ma Pica e i suoi giurano che questa architettura moderna e, chi sa perché, italiana conquisterà tutta la terra. E avremo il vanto di conquistarla imponendovi a suggello di romanità tante vie Roma come quella di Bologna, e tanti piazzali Fiume come quello di Milano, e tante piazze alla Foce come quella di Genova.

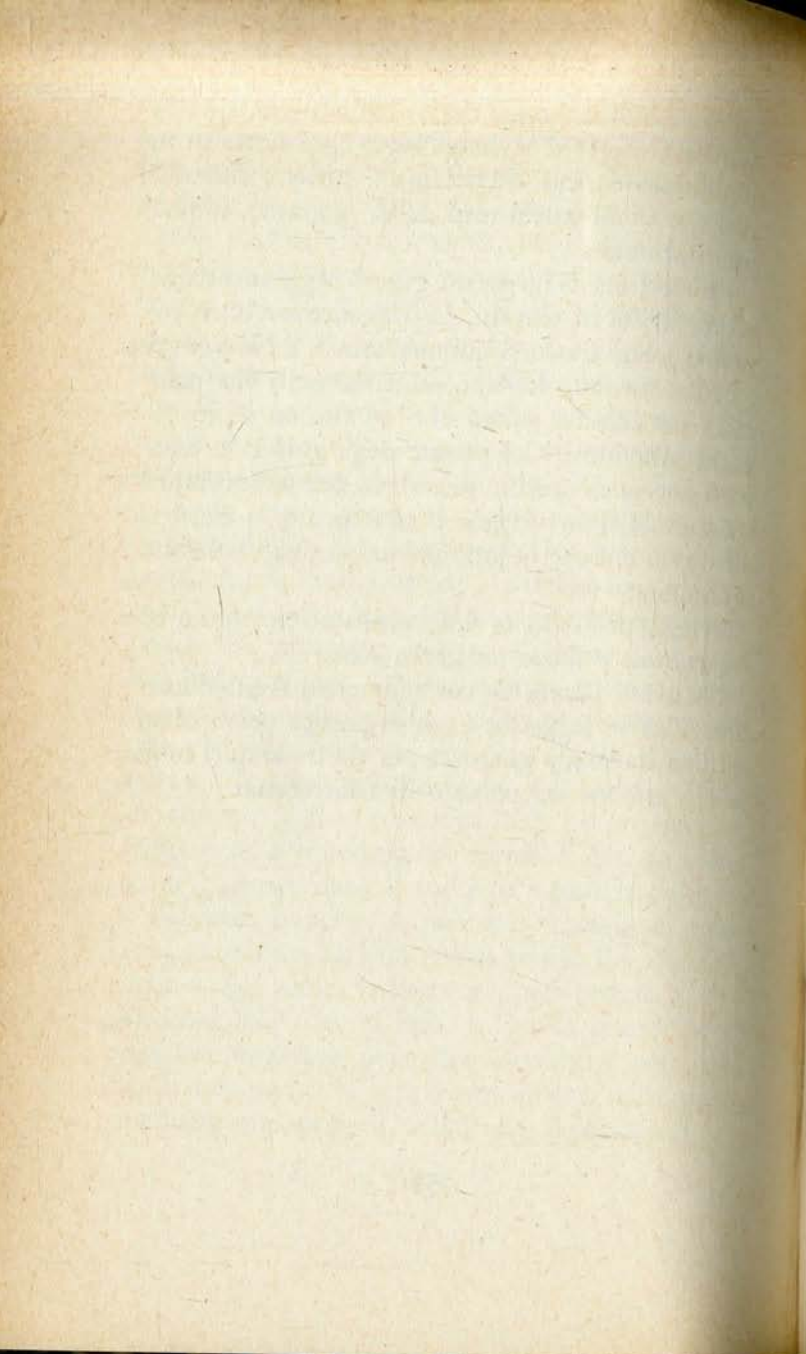
Propongo un dubbio, ma, data la compagnia, lo propongo modestamente sottovoce: non può darsi che in questa sbalestrata ricerca del nuovo pel nuovo, in questa meccanica lisciatura o purificazione dell'architettura, annullato, nel nome della gioventú e d'un'auspicata rinascita dopodomani o tra cent'anni, anche il ricordo d'una tradizione nostra, dato il benefico moltiplicarsi, per giuste cause sociali e politiche, di edifici pratici, d'uso collettivo, officine, scuole, caserme, stadi, falansteri, ospedali, sanatorii, bagni ecc., sia sorta una moda, diciamo pure, d'architettura, pratica, semplice e, chi sa mai, economica, e taluni, piú pole-

misti che artisti, si siano illusi d'innalzare queste rispettabili necessità a legge d'arte, con un ragionamento ingenuo e superficiale? Dodici anni addietro Marcello Piacentini in un articolo memorabile, intitolato quasi come questo, *Prima Internazionale architettonica,* ristabiliva romanamente la gerarchia degli edifici: « Roma imperiale aveva, nei suoi fori, templi corinzi di marmo e basiliche di travertino: i due milioni di popolo abitavano in case semplici, modeste, come quelle che si son trovate a Ostia, anonime, razionalissime. È questione di proporzione e di criterio. » Gerarchia, ho detto, che è ormai un saldo principio e non soltanto politico. Ma l'architetto Pica assetato di libertà termina l'introduzione al suo libro con questo volo: « Le teorie della pittura surrealista paiono proiettarsi, pur senza spiegarne l'essenza, in questo atteggiamento dell'architettura italiana dove la tecnica compiutamente posseduta si appresta ad offrire il saldo trapezio della sua logica alla fantasia piú spregiudicata e libera. » Non ho capito un ette; ma questa parentela della pittura surrealista con un'architettura che vorrebbe chiamarsi italiana, è da ricordare. E cosí è da ricordare l'elogio d'una pace francese, si può dire versagliese, proprio in questo periodo, nella rivista *Costruzioni* dello scorso mese, rivista che è nell'ordine, o disordine, delle idee di Pica: « Con la grande Mostra Internazionale delle Arti Decorative nel 1925 la Francia tentò la vera ricostruzione della pace mediante un'opera di civiltà », e il periodo è se-

guíto da lodi sperticate degli architetti già tedeschi Walter Gropius e Mvhaly-Nagy, oggi trasferiti in Inghilterra o negli Stati Uniti... Miserie surrealistiche, estremi baleni rossi della, speriamo, ultima Internazionale.

Per fortuna nello stesso giorno leggevo in una severa rivista di giovani, *La Ruota,* quest'altro periodo: « Son trascorsi quindici anni e il Novecento è ormai un fatto lontano, superato nella sua polemica persino da coloro che ne furono i piú caparbi sostenitori. Col passare degli anni ci si è accorti che quell'accento di serietà, presunta conquista morale d'un vergine accostamento ai classici, altro non era che la presunzione di una vastissima ignoranza. »

Prima, nella *Ruota* era stampato uno studio su *La cultura e l'arte nel terzo Reich.*

Ne avessi l'autorità, consiglierei ad Agnoldomenico Pica di leggerlo, e poi di partire per Spalato tornata italiana a guardare per un mese quel molto che rimane del palazzo di Diocleziano.

IL PREMIO DI BERGAMO

Milano, novembre 1940.

PERCHÉ appena tornato da Bergamo a Milano ho sentito il bisogno di rileggere lo scolpito e lucido discorso con cui Giuseppe Bottai ha aperto pochi giorni addietro a Firenze il congresso di filosofia? « La Rivoluzione (egli ha detto) è la naturale alleata di quella filosofia che vuole veder rifulgere sulla fronte dell'uomo i segni della sua spirituale nobiltà ». E piú avanti: « Un congresso di filosofia italiana è un esame di coscienza fatto da menti italiane, da menti che le vie della problematica filosofica vedono segnate da san Tommaso e da Vico, da Rosmini e Gioberti ». V'è un nesso visibile tra filosofia e arte? Per quei quattro grandi il nesso è molto stretto, a cominciare, s'intende, da san Tommaso e dal trattatello *De Pulchro et Bono,* cioè del Bello e del Buono, per tanti anni attribuito a lui e certamente scritto da un suo prossimo seguace. Che cosa è la bellezza? È la *resplendentia formae super partes proportionatas materiae,* lo splendore della forma sopra le proporzionate parti della materia: presso a poco, i segni della spirituale nobiltà sulla fronte dell'uomo. Che cosa è l'arte? È la *recta ratio factibilium*, in una parola cioè il retto mestiere. Quale è il primo do-

vere dell'artista? Non che agisca bene, ma che faccia un buon lavoro: *non quod artifex bene operetur sed quod bonum opus faciat*: parole della stessa *Summa,* tanto chiare, sode e pratiche che par di vedere, anzi di toccare la nostra stessa straricca tradizione che, piú volte millenaria, si può tutta ricondurre a quelle semplici leggi.

Se avete visitato a Bergamo la mostra nel palazzo della Ragione (anche il nome dell'edificio sa di tomistico), il legame tra le parole del ministro e quella mostra pel Premio di Bergamo vi apparirà evidente, specie in un regime, come è il nostro, unitario. Né questo legame è l'idea piú stupefacente che si può trarre dalla visita ai due gelidi saloni della città alta dove le tante e accalorate discussioni non hanno fatto alzare d'un grado la temperatura polare.

Non so, e non tento di sapere, quali sono stati di preciso i criteri della giuria, né m'aiutano a capirlo i giudizi generici ma perentori allineati nella cosidetta « chiarificazione » posta in fronte al catalogo: « La cronaca è il piú grande delitto della modernità... Essa significa in arte la scarsa capacità di selezionare le aristocrazie... Si spiegherà poi a chi di dovere che aristocrazia non ha nulla a che vedere con astrazione... Gli artisti italiani hanno sempre dimostrato di essere italianissimi e mondiali... Nei secoli in cui la politica italiana non è esistita... l'arte ha tenuto insieme l'Italia... né dimentichiamo che gli artisti italiani d'oggi rientrano necessariamente in questa tradizione e storia

mai smentita ». Tutti cioè i quattromila e tanti iscritti nel sindacato di Maraini sarebbero *necessariamente* inclusi nella storia. Accomodatevi, accomodatevi, accanto a Raffaello e a Michelangiolo: che è forse troppo liberale, certamente poco esatto e molto confuso.

Nella mostra infatti è pittura per ogni gusto e per ogni moda, prima di tutto per la moda della facilità, ché i quattro quinti dei quadri esposti e dei quadri premiati sono schizzi, bozzetti e bozzettoni improvvisati cosí da mantenere viva, s'intende, la spontaneità e quindi la sincerità della confessione: — Io so dipingere. Io non so dipingere. Se avessi tempo e pazienza, io potrei riuscire a dipingere, e forse anche a disegnare; ma perderei originalità e spontaneità, e non voglio perderle. Sono doni di Dio, e possono condurre anche a uno stipendio di Stato. Il vero? Lo studio del vero? La scimmia del vero, come diceva quell'accademicaccio di Giorgio Vasari? Il sogno, il mio sogno, la mia lirica fantasia, la mia sensibilità: questo solo conta perché questo è soltanto mio. — Sono idee molto vecchie perché l'espressionismo e i suoi romantici derivati fino agli sbadigli del dadaismo hanno ormai la barba bianca anche a Parigi e anche a Vichy, e la mostra a Monaco nel 1937 dell'arte degenerata avendoli coperti di ridicolo, e la politica e la sconfitta seguenti, di sospetto, pare strano che proprio a Bergamo, in una città che è stata cara al Lotto e al Tiepolo e dove sono nati Moroni e Ghislandi, abbiano quei due fantasmi di

cadaveri quatriduani trovato rifugio, e proprio nell'anno di guerra 1940 e seguenti, fino alla vittoria.

Un quadro, *Bevitori*, m'è rimasto impresso nella memoria, con cinque deficienti, microcefali prognati rassegnati e raccolti intorno alla tavola d'un'osteria, i bicchieri nelle, diciamo pure, mani davanti a un litro che sembra un birillo. Non l'hanno premiato, ma esso riassume, meglio di molti altri omaggi alla moderna scuola della deformazione, tutto il suddetto comodo e vieto programma. Non conosco altre opere di questo pittore, ma, se egli di simili quadri non ne dipinge due alla settimana, vuol dire che ha scarsa fiducia in sé stesso, e anche piú scarsa fiducia nei possibili compratori tra i quali può capitargli anche il Ministero dell'Educazione, visto che questo ha coraggiosamente comprato « a titolo d'incoraggiamento » i dipinti di Albino Galvano e di Armando Pizzinato. È vero che ha anche comprato *Estate* di Francesco Menzio, il quadro piú luminoso e abbagliante di questo pittore che troppe volte svapora in sospiri azzurri e rosei senza riuscire a dare forma certa a un volto o a un corpo.

Quanto deve questa sconclusionata pittura all'Impressionismo e al Postimpressionismo, è difficile misurare. Di fatto l'impressionismo di Monet, di Pissarro, di Sisley e, al piano di sopra, di Manet è ancora la forma piú sciolta, rapida e raggiante del verismo, ma la sua stessa scioltezza e la sua rapidità quasi d'improvvisazione per poter fissare

colori, toni e riflessi prima che la luce muti, ha avviato la pittura alla libertà della quale Bergamo adesso celebra la figlia naturale che si chiama licenza. Tutti i deformatori di grido (la rivista *Maestrale* vorrebbe che io dicessi violentatori, ma nella parola è un'energia tintorettesca che manca ai facili deformatori) da Campigli a Cesetti, da De Chirico a Tomea, da De Pisis a Mafai, da Rosai a Guttuso il quale è finora un Cagli con minor cultura o almeno senza quei lontani e contorti ricordi che davano a talune pitture di Cagli una malinconica e derelitta nobiltà, sono qui convenuti come al loro presepe. Ed è da sperare che un'altra volta, se non altro per riconoscenza ai pastorelli adoranti, essi mandino qualcosa di piú, se si può dire, elaborato, perché due De Pisis vuoti e sconnessi, anzi frantumati, come questo *Oreste e Pilade* e questo *Sacrificio d'Abramo* non li abbiamo mai veduti. Toccare con questa pittura da scommessa soggetti grandi e sacri, De Pisis non aveva mai osato.

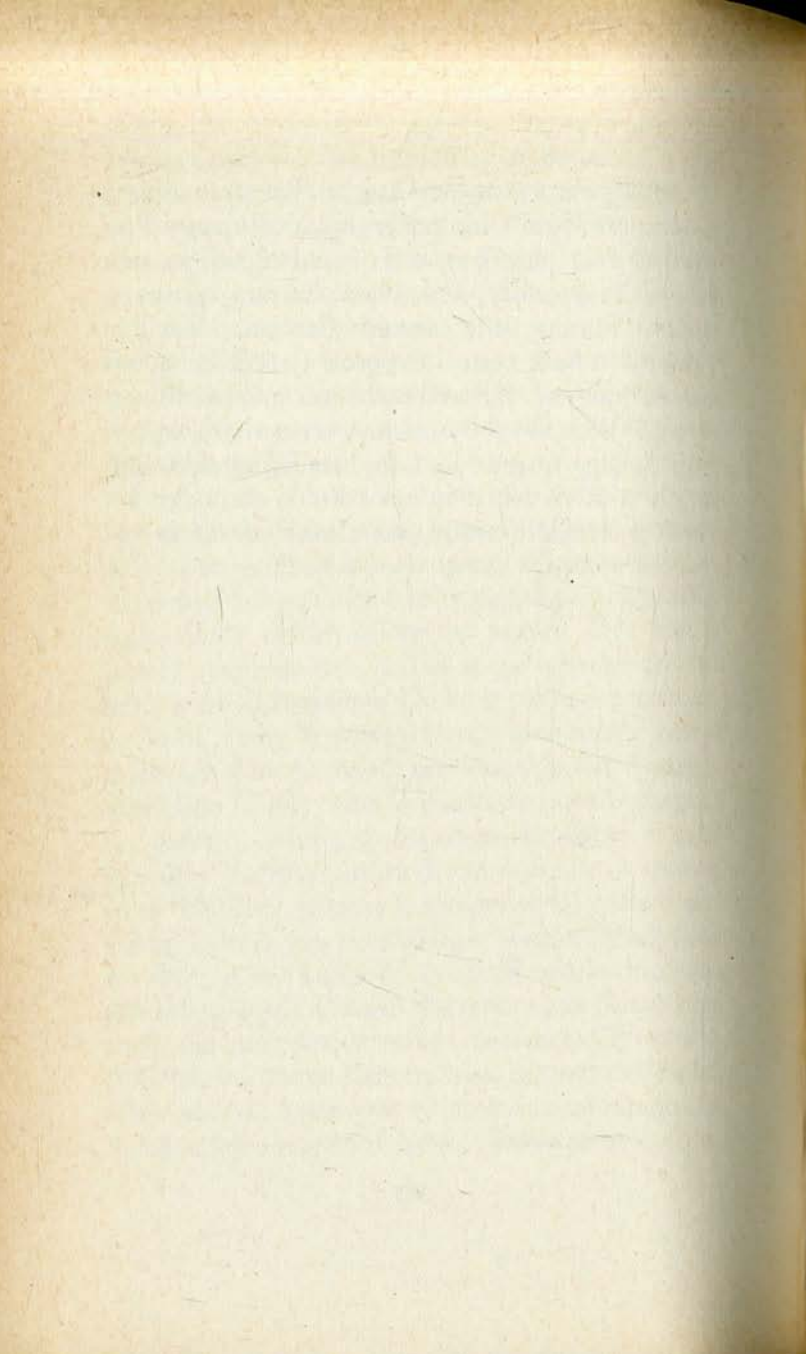
Nei paesi, nei fiori, nelle naturemorte Filippo de Pisis aveva quasi sempre mantenuto una sottile finezza di toni e di rapporti tra azzurri e rosa, tra bianchi e gialli, che piaceva come il grazioso balbettío d'una bimba turbata dall'abbarbaglio della troppa luce. Ma con questa pittura abbreviata, allusiva, appena schizzata, affrontare simili temi ci sembra che sia, almeno nell'Italia fascista, sconveniente quanto ridurre l'Eroica a un'orchestrina di soli pifferi. Lo stesso si dica pel

Trasporto di Cristo del milanese Paietta e per l'*Annunciazione* del torinese Simonazzi.

Eppure la delicatezza dei toni e dei rapporti, specie in questi tanti nudi di donna, appena i nudi riescono ad assumere forme umane o ricordi di forme umane, ci sembrava la prima ragione delle lodi sperticate che abbiamo lette in molti scritti e saggi su questi « moderni », già noti come Fausto Pirandello, Francesco de Rocchi, Cesare Breveglieri, o finora quasi ignoti come Giulio Masseroni di Bergamo.

L'affaticato e ansante amore per l'arcano e per l'ermetico che dalla poesia viene dilagando persino nella prosa critica destinata finora ad essere il diretto tramite fra pubblico e arte, aggiunge adepti alla moda della deformazione in pittura. Tra essi i pittori comprensibili, piú o meno appoggiati sul vero, come il fantasioso Usellini, come il neoclassico Funi, come il tenero Dante Montanari, come il patetico e frettoloso Cesare Monti, come il meditato Nino Caffè, come il madreperlaceo Semeghini, come il titubante Casorati (titubante tra la grande e cordiale pittura di cui è capace, e queste scene familiari attonite e inespressive), come l'angoloso Dilvo Lotti, come Sergio Bonfantini coi suoi tre *Frati,* come Raffaello Locatelli con le due *Provincialine*, come Bianchi Barriviera col *Grano* che anche pel tema poteva, orrore, concorrere al premio di Cremona, fanno l'effetto, non so quanto desiderabile, di cani domestici, miracolosamente tranquilli dentro un serraglio di belve: *fauves* come si chia-

mavano appunto a Parigi siffatti sovversivi, autentici o accomodati, trent'anni fa.

Ci auguriamo che la Città di Bergamo finisca a comprare ogni anno pochi dipinti di questo Premio ad essa intitolato, e riesca ad esporli in una sala della gloriosa Accademia Carrara, prima o dopo i dipinti delle raccolte Carrara, Morelli e Lochis, cosí che resti il durevole ricordo di questi sforzi, ma sí, novecenteschi accanto a illustri esempi di quello che è stata, e certo risarà, la pittura italiana quando ha fatto luce sul mondo. Sulla porta si potrebbe in un cartello stampare un verso infernale e notissimo: *Cosí s'osserva in me lo contrapasso.*

L'ARCHITETTO SENZ'ARTE?

Agosto 1937

S'HA da ringraziare l'architetto Giovanni Ponti anche per la sua franchezza. In un fascicolo della rassegna « Domus » (sottotitolo: l'arte nella casa e nel giardino) egli proclama solennemente: « Si deve finalmente pensare all'edilizia dell'abitazione non piú in funzione di una estetica architettonica, ma in funzione della vita individuale, della vita collettiva, della città. Bisogna volgere l'attività fondamentale del costruire ai suoi veri cómpiti e liberare le menti dei costruttori da applicazioni ed estetismi che sono fuori della nostra vita e delle aspirazioni fondamentali di essa. Gli uomini d'oggi debbono inaugurare l'espressione di una nuova civiltà ». Una nuova civiltà, e italiana, nella quale l'architettura non sarà piú un'arte e non avrà piú niente da spartire con l'arte? Una nuova civiltà, e italiana, nella quale la vita collettiva, anzi addirittura la città, non dovrà piú badare all'estetica architettonica? Insisto sull'aggettivo « italiana » perché Ponti è italiano quanto me, e il bando di concorso pei grandi edifici dell'esposizione universale di Roma è di ieri; e perché fuori d'Italia queste idee le ha proclamate Le Corbusier tredici o quattordici anni addietro. Adesso parec-

chi plagiari italiani di Le Corbusier (tra i quali non è certo Ponti, alla cui sorridente originalità s'è dovuto tutt'un rinnovamento o almeno una moda della nostra arte decorativa) s'affannano a gridare che Le Corbusier è politicamente un rosso e che perciò essi non hanno niente da spartire con lui: che sarebbe come sostenere che uno scrittore italiano, pubblicando per suo un racconto di Gorki, non è un plagiario perché Gorki è stato un comunista ed egli, l'italiano, ha la tessera di fascista.

Come mai dunque Giovanni Ponti è arrivato a questa rinnegazione? Egli la pubblica come prefazione a un saggio di Giuseppe Vaccaro sulla « casa a colline », cioè sulla casa a gradinate, anzi su un'ideale città fatta di casamenti a gradinate: saggio *de urbe condenda* il quale è insieme d'un poeta e d'un pratico. Gli edifici d'abitazione, orizzontali, a gradinate; quelli d'uso, anzi di funzione collettiva, verticali: rapporto gerarchico, tra i due soggetti. Scrive Vaccaro: « Crediamo alla validità del rapporto tra espressione estetica e soggetto ». Espressione estetica? Vaccaro dovrebbe mettersi d'accordo con Ponti; o meglio Ponti con Vaccaro perché la prefazione è l'accessorio del principale, cioè del libro.

Avvertono in prima pagina del fascicolo, a grandi caratteri, non so se Ponti o Vaccaro: « La vita dell'uomo moderno è degenere se privata dei conforti essenziali della natura. È inutilmente faticosa se mancano i conforti della civiltà tecnica »: i conforti, cioè in italiano i comodi. D'ac-

cordo, anche perché non si tratta di meravigliose novità dell'uomo moderno. Dal castello di Milano o di Pavia a tutti i palazzi di Milano il cui giardino, fino a quello Melzi, è stato abolito dalla modernità (parola inventata dai Goncourt solo nel 1858) e a tutte le ville di Brianza e dei laghi, Ponti può restandosene in Lombardia vedere che i poveri defunti quando erano vivi, ragionavano come ragiona lui moderno, ma piú tranquilli. Adesso per buona sorte si tratta di diffondere, piú e meglio che si può, alla borghesia, per quel tanto che ne rimane, e al popolo il conforto di quei comodi. Ma dagli alberghi agli ospedali, dalle scuole ai casamenti d'affitto, « il godimento dell'organizzazione dei servizi » o dei servizi dell'organizzazione non s'è visto già in atto da molti e molti anni? Riscaldamento centrale, acqua fredda e calda, telefono in ogni camera, lavanderia comune, sorveglianza unica, quella che una volta si chiamava borghesemente il portiere o il portinaio: a Nuova York e a Cicago già quarant'anni fa mi godevo questi benefizi moderni. Certo le invenzioni della civiltà tecnica sono continue, da quando alla civiltà si dà prima di tutto questo duro aggettivo, tecnica. Ma tu, caro Ponti, hai troppo ingegno e finezza ed esperienza (ormai t'avvicini al secondo anta) per meravigliartene tanto e per gridare, come per fedeltà a sé stesso esclama Marinetti ogni volta che afferra il ricevitore del telefono o sale in un tassí: — Noi che abbiamo l'orgoglio di vivere nella dinamica età delle

macchine... — Povere macchine, che s'arrugginiscono tanto presto, mentre, vedi, architetti come Brunellesco e Bramante, Palladio e Bernini, che vedevano anche le case « in funzione di una estetica architettonica », non s'arrugginiscono affatto.

D'accordo, sono fuori di moda; ma quando si dice Italia, si pensa a loro.

L'ARTE SENZA IL VERO?

Le mode oggi volano, non corrono.
Matteo Marangoni, che insegna storia dell'arte all'Università di Pisa, ha scritto sei anni addietro un libro *Saper vedere,* molto utile a educare il giudizio degl'ingenui che guardano un quadro come guarderebbero una fotografia. Vi esaltava l'arte « delle civiltà che furono immuni dal preconcetto dell'imitazione della natura » e che, disgraziati noi, non furono né la civiltà greca e romana né quella del Rinascimento. Con abbondanza di esempi vi spiegava che la deformazione, tanto cara all'arte allora detta d'avanguardia, era appunto il segno di questa piú o meno deliberata fuga dal reale. Nelle sue pagine piú logiche il libro, in fondo, mostrava che cosa è in pittura e scultura lo stile. Pronto, che è un suo merito, a seguire le discussioni e le dispute in voga, Marangoni parlava di contenuto e di forma, di miope verismo e di bella astrazione stilistica, alias deformazione.

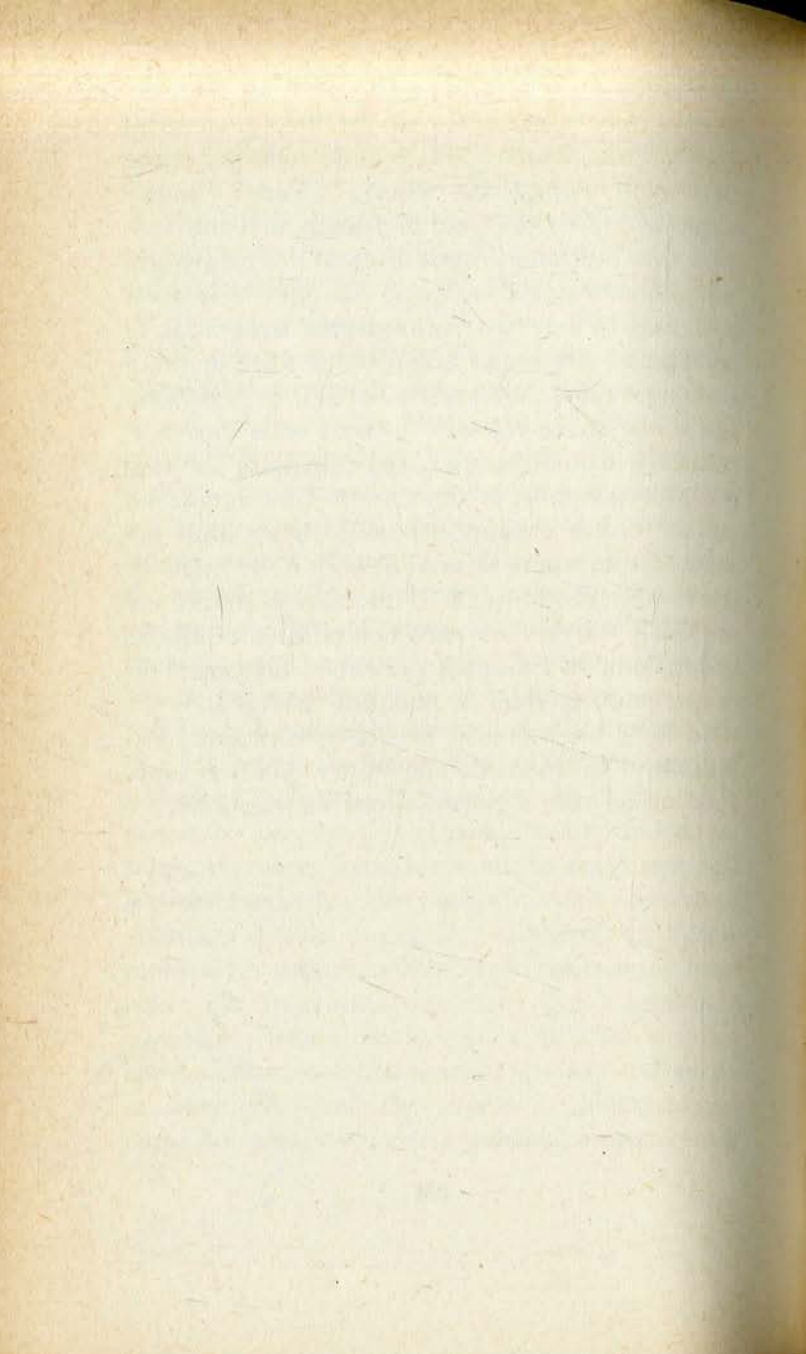
Ho riaperto ieri questo libro vivace dopo avere letto la prefazione dello stesso Matteo Marangoni al bel fascicolo dedicato ai Giotto di Padova e pubblicato adesso nella collana sui Grandi cicli

pittorici diretta da Lamberto Vitali. Cosí legato è l'autore al suo *evangelium secundum Matthaeum*, che arriva a scrivere: « Se c'è qualcosa nell'opera di Giotto che qualche volta ci persuade meno, è proprio certo abbassamento di tono dell'arte, dall'alta tradizione stilistica romanico-gotica alla immediatezza realistica e illustrativa; per cui si potrebbe caso mai addebitargli il primo passo pericoloso che via via ci ha portato, manco a dirlo, sino al verismo ». Da Giotto giú giú fino a Maccari, in cinquecent'anni, e per colpa di Giotto. Benedetti i consequenziari: sono tra i ragionanti, i soli felici. Vedi lealtà dell'epigrafe di Agnolo Poliziano sotto l'immagine di Giotto in Santa Maria del Fiore: *Ille ego sum per quem pictura extincta revixit.* L'estinta pittura era dunque la pittura classica, greca e romana, per quel tanto che il Poliziano ne conosceva o se ne immaginava.

Gli argomenti di Marangoni contro il piatto trito e facile verismo fotografico, quale per esempio si vedeva all'ultima esposizione di Parigi nelle misere pitture murali del padiglione sovietico, restano, s'intende, incrollabili; ma la sua difesa della deformazione è in pochissimi anni divenuta antiquata quanto la gonna a crinolina. La deformazione in pittura sarebbe, egli dice, come l'iperbole nella letteratura: iperbole, cioè esagerare e ingannare, letteralmente passare al disopra, tanto che Cicerone, col desiderio di dedurre dal greco in latino piú parole che poteva, la chiama *superlatio*. Di iperboli ve n'è di popolari e ormai inof-

fensive come « toccare il cielo col dito » o « andare coi piedi di piombo »; ma le altre sono pericolose perfino in politica, da Ginevra a Parigi (Blum: « questa esposizione sarà il trionfo dell'antifascismo »), e indicano proprio i tempi del cattivo gusto. Soltanto anche in pieno Seicento le iperboli presentando del vero un'immagine stragrande lo gonfiavano con logica e con unità. Dice appunto un buon retore, Antonmaria Salvini, che esse sono simili alle statue colossali le quali nella loro smisuratezza hanno misura e, nel trapassare che fanno la proporzione, la conservano. Che significano invece i piedi elefantastici nelle figure d'un potente artista come Mario Sironi, o le mani di legno stecchito in quelle d'un faticoso pittore come Carlo Carrà? Tra poco non ci saremo piú che noi italiani, in Europa a presentare di queste, diciamo pure, iperboli al pubblico sbadiglio.

So bene che, almeno in queste condanne, Pio undecimo va d'accordo con Hitler. Ma non sono, vedo ormai tutti i giorni, alleati da trascurare.

PIACENTINI HA RAGIONE

Febbraio 1938

Anche in arte, quello che importa è avere fede, e saper aspettare. I cani abbaiano e la carovana passa. Adesso è passato addirittura uno sceicco, e di alto ingegno e potenza, seguíto da un corteo scintillante.

Il mese scorso infatti con tre articoli sul *Giornale d'Italia* Marcello Piacentini ha fatto il punto, come si dice in marina, nella rotta della mobile architettura moderna. Riassumo con le sue parole le sue ragioni. « I popoli piú forti hanno voluto ritrovare in sé stessi le forze del loro rinnovamento. Questa rinascita dei valori nazionali nei campi ingannevoli dell'internazionalismo e del cosmopolitismo, ci dà finalmente la sensazione della stabilità. Al puro e freddo razionalismo s'innesta oggi una nuova aspirazione dell'architettura italiana: risalire non già a forme di stili passati ma alle forme elementari del nostro spirito, della nostra razza, alla divina armonia, alla chiarezza, alla nobiltà. Noi siamo ormai in grado di liberamente riammettere quelli elementi costruttivi degli antichi che nello sforzo accademico di una disciplina stilistica avevano perduto il loro reale valore d'origine. Ad esempio, la colonna, non quel-

la del manuale scolastico tante volte supinamente ricopiata, ma appropriata, determinata nelle sue dimensioni dalla stessa ragione costruttiva che l'ha imposta. E cosí pure l'arco dovrà servire, come quando è nato, a ripartire sui sostegni laterali uno sforzo. Né si deve accettare a occhi chiusi tutto quello che ha prodotto l'architettura razionale. Si è troppo dimenticato che i cornicioni sul coronamento delle case, piú che una funzione decorativa, ne hanno una di reale protezione e riparo. Cosí nel nostro clima soleggiato si è troppo facilmente abbondato nelle ampie finestre piú adatte ai paesi nordici, e nei paesi piovosi si è ripudiata con eccessiva facilità la copertura a tetto per sostituirla con quella a terrazza piú appropriata al clima mediterraneo. Una delle maggiori colpe della recente disordinata produzione architettonica è d'avere tradito i caratteri regionali dell'architettura italiana, cosí che le nuove costruzioni appaiono uguali e prive di carattere in tutte le città d'Italia. Nel ritorno dell'architettura alle fonti spirituali della nostra tradizione si troverà il mezzo di vincere la battaglia economica ».

I consigli che su dati e calcoli precisi egli enumera per ridurre nelle costruzioni l'uso del ferro e anche del legname importato, per riadoperare praticamente le nostre pietre e i nostri marmi, sono preziosi perché vengono da un maestro di vasta autorità ed esperienza e seguono punto per punto le necessità dell'autarchia. Gli articoli di Piacentini rispondevano infatti a un'inchiesta sulla « Po-

litica dell'architettura, stile nostro e pietre nostre », definita sullo stesso giornale da un lucido articolo di Carlo Tridenti il quale alle case in scatole non ha mai creduto. Dopo che architetti e ingegneri hanno liberamente approvato Piacentini o l'hanno sperticatamente lodato per opporglisi senza avere l'aria di biasimarlo, Virginio Gayda ha concluso il dibattito con un articolo severamente politico: « Se è vero che l'architettura è la prima e piú durevole espressione del tempo, della nazione e dei suoi grandi condottieri, bisogna riconoscere che l'edilizia standardizzata piatta, uniforme, bloccata e pesante, la quale da oltre un decennio, con la pretesa del nuovo, va ingombrando le città e i borghi d'ogni parte d'Italia, è la piú violenta contraddizione delle qualità e dei bisogni della nostra razza ».

V'è chi ha finto di credere che queste idee non siano sorte da una rigorosa necessità politica, ma da una specie di conveniente trovata dialettica, la quale, passata questa congiuntura e questa discussione sui caratteri della nostra civiltà e razza, sarà dimenticata; e allora si potrà continuare a dare impunemente a Roma e a Milano, a Bologna e a Napoli il volto che hanno Ancara e Camberra e i nuovi quartieri di Cicago o di Tochio, di Mosca o soprattutto di Talavív. La civiltà italiana non è universale? Copiamo America e Australia, e torneremo, è facile, universali: la spianata civiltà dell'*homo occidentalis mechanicus neobarbarus*.

Questo pericolo c'è e durerà parecchio perché

in molti concorsi i rappresentanti sindacali degli architetti e ingegneri restano fedeli all'edilizia bollata da Gayda; perché molte delle nuove scuole d'architettura hanno parecchi insegnanti affiliati a questa ormai vecchia Internazionale dell'architettura; perché infine l'apparente semplicità dell'architettura razionale è da ignari clienti pubblici e privati scambiata per evidente risparmio ed economia, mentre basterebbe domandare a un onesto perito il costo, nella stazione di Firenze, del gran soffitto di rame o dell'immensa travatura di ferro inclinata che ci dà in grande l'idea della soffitta all'ultimo atto della *Bohème,* ovvero il prezzo d'impianto e d'uso nelle Poste di Napoli e degli immensi serramenti a vetriate e delle macchine che li muovono, per restare a bocca aperta, e a tasche vuote. E gli esempi possono continuare.

Il primo merito di Marcello Piacentini è stato quello di avere tenuto gli occhi aperti, di avere veduto quello che accadeva intorno a lui e, piú, dentro lui stesso e, invece di seguitare a giovarsi comodamente della propria rinomanza, d'avere coraggiosamente dichiarato la verità: la palese verità. Certo, indietro non si torna; e ai vantaggi pratici, diciamo pure, del Novecento, e dell'urbanesimo di largo respiro, e della riconquistata semplicità, e dell'igiene diffusa, nessuno pensa a rinunciare, ché sarebbe come rinunciare a saper leggere.

Ma solo gli ostinati duemilisti che s'immaginavano d'aver raggiunto l'immobile perfezione e

quasi il nirvana, seguitando a disegnare o far disegnare facciate e facciate sul tipo dei cartelloni per la tombola e, non fosse stato questo benedetto scossone dell'autarchia, si rifiutavano « d'abbandonare le comode posizioni fissate dall'ignominioso armistizio tra le varie tendenze in conflitto che va sotto il nome di Novecento » (sono parole del giovanissimo architetto romano Lodovico Quaroni nell'acuta lettera pubblicata dopo gli articoli di Piacentini) non s'erano accorti, non volevano accorgersi delle novità minacciose. C'erano loro, e basta. Il passato, deriso e sepolto. La tradizione, una favola per tener desti senati, accademie e gerontocomi. Il futuro, accaparrato almeno fino al 1999.

Eppure bastava confrontare l'architettura di Aprilia e di Pomezia con quella di Littoria e di Sabaudia; bastava confrontare il progetto vincitore del secondo concorso per la piazza del Duomo a Milano con quello presentato dagli stessi concorrenti pochi mesi prima, e tra essi è uno dei piú solidi e colti e davvero italiani architetti di Lombardia, Giovanni Muzio; bastava udire a Roma l'unanime riprovazione pel balbettío delle architetturelle del nuovo Quartiere Flaminio le quali sembrano tutte scomponibili come giochi di pazienza, ma purtroppo non lo sono; bastava, al contrario, vedere l'approvazione, e non solo di qua dall'Alpi, alle architetture delineate nel progetto per la nuova sistemazione dei Borghi di San Pietro, a cominciare dal quadrivio súbito chiama-

to « delle Quattro Fontane », come se chi guardava il disegno lo riconoscesse per autenticamente romano. Ma questi pochi esempi e altri moltissimi, da Milano a Trieste e magari a Tripoli, potevano sembrare eccezioni nel dilagare della sbadigliosa moda delle finestre a casellario o dei finestroni a giacere, e nell'ostentata frenesia per la macchinificazione dell'architettura, arrivata al punto che l'architetto Vietti, a un romano che anni addietro ricordava e onorava le colonne della sua città, opponeva sul serio « gli alti camini delle nostre industrie, colonne magnifiche, cave all'interno come le colonne Trajana e Antonina ».

A questo pubblico esame di coscienza Marcello Piacentini deve essere stato tratto oltre che da questo infittirsi delle buone eccezioni, oltre che dalla necessità di raggiungere anche in edilizia l'indipendenza, da due fatti. Il primo è il suo quotidiano contatto coi giovani, a scuola e sui cantieri. Scrive l'architetto Quaroni: « Ci vuole modestia però e coscienza. Bando all'individualismo smodato, all'originalità, al nuovo ad ogni costo. L'abolizione di tutti i legami col passato ci ha privati d'ogni mezzo d'espressione di buona qualità: incapaci di crearne di nuovi abbiamo girato il problema, trasportando la costruzione nel campo delle astrazioni, costruendo sulla carta case irreali per uomini reali. Dobbiamo riprenderci, e riprendere il filo che avevamo spezzato ». Come noi abbiamo scritto qui cento volte.

Il secondo fatto è l'esposizione universale a Ro-

ma. Si tratta, prima che d'un'esposizione, della fondazione d'un nuovo grande quartiere dell'Urbe. In questa vertigine delle mode, in questo fosco e losco tramonto, non soltanto in arte, di tutte le Internazionali, in questo innalzarsi delle frontiere tra popolo e popolo, anzi tra civiltà e civiltà, piú alte delle montagne e piú profonde dei mari, come prevedere quello che sarà tra pochi anni un'architettura per noi accettabile, se non tornando alle nostre origini, alla nostra tradizione e alla romanità? E dire pochi anni è dire niente. Le fabbriche del nuovo rione di Roma di là dalla basilica di San Paolo verso il mare di Ostia, dovranno anche tra quattrocento anni mostrare palesemente quello che noi adesso siamo, sentiamo, speriamo e vogliamo. Si costruisce storia, non si costruiscono case. Chi ha veduto queste domande agitare ormai da due anni menti e cuori generosi come quelli di Vittorio Cini, di Marcello Piacentini e di Cipriano Oppo, e ha udito echeggiare nelle loro parole gli ordini e nella loro ansia lampeggiare lo sguardo di Benito Mussolini, sa che piú grave problema non poteva essere trattato con maggiore serietà, in un'epoca la quale sembra tutt'attorno a noi fragile e caotica.

Noi non abbiamo che intravveduto le fotografie dei progetti scelti nei concorsi: il palazzo della Civiltà Italiana con piú di duecento grandi archi di travertino su sei piani; il palazzo dei Congressi fatto d'un salone quadrato, di marmo, largo e alto quanto il Pantheon, e vi si entrerà per un colon-

nato di quattordici grandi colonne, anche di marmo; e davanti al colonnato una piazza immensa, lucida e regale, tra altri palazzi e colonnati simmetrici... Una Roma, insomma, nostra e nuova, schietta e ordinata, solenne e accogliente; una Roma che anche nelle moli non temerà il confronto con l'altra, e dove ogni pietra continuerà a parlare con nuove inflessioni la stessa lingua d'allora.

Vi ricordate quello che scrisse Heine quando a Verona si trovò di fronte all'anfiteatro? « È costruito in quello stile reale, stile di fatto, di cui la bellezza consiste in una solidità perfetta e che, come tutti gli edifici pubblici dei Romani, è l'espressione d'un'anima che è l'anima stessa di Roma. » Piacentini, che è romano, non vuol dire proprio questo?

Gli edifici pubblici, diceva Heine. Per molti di questi, « prodotti originali del nostro tempo, come stazioni ferroviarie, stabilimenti industriali, ospedali, stadi, sale di concerti », Piacentini ammette che essi debbano avere « i caratteri della modernità ». Direi piuttosto, i pratici caratteri utili allo scopo dell'edificio. Se no, il nuovo stadio di Norimberga dovrebbe essere, per questi caratteri di modernità, uguale al romanissimo stadio Mussolini alla Farnesina?

Il tema è importante perché, se s'ha da tornare a essere italiani, s'ha da esserlo in tutto. Intanto l'aria, per merito di Piacentini, s'è schiarita.

PITTURA DEMOCRATICA?

Marzo 1939

LEGGO nel *Times* che esiste una Associazione internazionale di settecento artisti e che questa associazione ha adesso aperto a Londra nella Galleria di Whitechapel una mostra di trecento pitture, sculture, disegni e stampe. Fin qui, tutto liscio. Il bello comincia quando si legge nel programma di questi settecento, inglesi e non inglesi, l'intenzione di rendere piú efficiente con l'arte loro il progresso della pace e della democrazia. In Inghilterra ormai v'è da aspettarsi nel nome della democrazia questo, e peggio. Ma anche piú bella è la conclusione del critico o cronista del giornale quando candidamente dichiara che le due migliori pitture della mostra sono due paesaggi, una veduta di Londra in una sera d'estate, e un campo di grano nel Suffolk. Che volete che il povero democratico scegliesse? Un nudo di donna o un sagrato di chiesa?

Adesso molta critica d'arte è anche da noi fatta piú sulle intenzioni dell'artista che sull'opera com'è; ma, per quanto allenati a questo gioco da libro dei sogni, ci riesce difficile immaginare come e perché due vedute, l'una d'una città di sera, sia pure Londra, e l'altra d'un campo di giorno, sia

pure a grano, possano aiutare o abbiano mai aiutato il progresso della democrazia, non solo in tempi come questi quando la democrazia soffre insieme d'incubi e d'insonnia, ma anche nei tempi prebellici di Giolitti o di Lloyd George, piú serenamente parlamentari ed elettorali.

Che i settecento artisti sieno o giurino d'essere tutti d'animo strettamente democratico, questo è affar loro; e confesso che, dovendo in un'esposizione internazionale giudicare pei miei lettori un'opera d'arte tedesca o russa, spagnola o francese, non ho mai pensato all'opinione politica dell'artista. Nemmeno per l'Italia ho domandato a Maraini o a Oppo se il tal dei tali dei loro espositori aveva la tessera. La ragione di questa apparente indifferenza è nella convinzione che un'opera d'arte capace di vivere ha la sua prima forza nello stile. Se è asfittica e incapace di respirare, è civile pietà lasciare che si spenga da sé; e basterebbe andare nei sotterranei della Galleria nazionale d'arte moderna a Roma per vedere che molte di queste opere spente si trovano anche tra quelle scelte e comprate dallo Stato fascista. Se invece quella forza c'è, allora si può anche discutere sulle opinioni politiche dell'autore e sul male che, essendo forte e vitale, egli fa o può fare.

Che è lo stile? Il nervo di Benito Mussolini si riconosce nella Vita d'Arnaldo quanto nel discorso con cui annuncia la rinascita dell'Impero: lo stesso nervo, la stessa asciuttezza e lo stesso cuore. In pittura o in scultura sentire la presenza d'uno

stile, e d'un uomo, non è, per chi sa, piú difficile che in letteratura. Un antico biografo del Brunellesco, scrivendo del Sacrificio d'Abramo con cui quello concorreva per la seconda porta del Battistero, diceva: « Non vi è membro che non abbia spirito ». Il giudizio può con le medesime parole convenire a un rilievo di bronzo e a una pagina di scrittura.

Ma v'è il tema. Che grandi temi storici o allegorici sieno proposti a giovani concorrenti in una Scuola d'arte o nei Littoriali è giusto, perché un gran tema è un gran rischio. Nella mostra degli artisti democratici di Londra, a quel che leggo, nessuno s'è esposto al rischio mortale d'un grande tema, sia pure allegorico. Per dipingere, non dico la Cena di Leonardo o la volta della Sistina o la Scuola d'Atene, tre pitture, se si può dire senza irriverenza, di visibile propaganda, ma soltanto per dipingere la « Libertà che conduce il popolo », occorre essere almeno Delacroix, che non è molto.

La vera ragione di quella programmatica democrazia è l'odio inglese per la Germania di Hitler il quale ha giustamente dannato all'ostracismo tanta arte simile a quella esposta nella galleria di Whitechapel, come si vede dai nomi di alcuni espositori, Paul Nash o Jacob Epstein. Che ha detto l'apostolo Rousseau nel Contratto sociale? « L'uomo è nato libero, e dovunque è incatenato ». In Inghilterra, in Francia, negli Stati Uniti l'artista è invece scatenato, ed Epstein può scolpire da Jacob. La verità di cui questi settecento ar-

mati di pennello non si avvedono, è che in arte la libertà o la schiavitú non vengono dalle leggi e dai decreti, ma dallo spirito e dalla coscienza. I regimi sotto i quali hanno lavorato Giotto e Michelangiolo, Tiziano e Tintoretto, Veronese e Caravaggio non erano esempi di libertà, e nemmeno di liberalità. Eppure...

NOMI, NOMI

Decembre 1938

È scoppiata per merito o per colpa di Telesio Interlandi e del *Tevere*, una girandola di critica d'arte, con bombe, razzi, petardi, bengali, serpentine, piogge di fuoco, e un grande fumo, la vampa e gli scoppi saltando da una macchina all'altra, anzi da una città all'altra, sempre piú assordanti e abbaglianti; e primo di tutti ha preso fuoco il piú bombardiere (lo è stato anche in trincea) di tutti noi, Marinetti, felice nel frastuono come nel suo elemento nativo. Per taluni, l'arte italiana moderna sarebbe tutta da bruciare, e nemmeno Adolf Hitler era stato tanto severo con l'arte degenerata dei paesi suoi. Per altri, l'arte italiana moderna è tutto un giardino aulentissimo, una primavera cosí dolce da farci svenire tutti in un'estasi. Siamo in piena rinascita tra sempre nuovi Masaccio e sempre nuovi Tiziano. « Non si neghi la grande gioia agli artisti d'Italia di potersi esprimere, oggi nel tempo di Mussolini, come si espressero nel tempo di Pericle o di Leone decimo gli artisti del tempo di Pericle o di Leone decimo... Uno stesso vento purificatore ha spazzato dalle città, dalle case i relitti del decaduto Ottocento. » Siamo invece nel pieno della decadenza e della

schiavitú, alla mercé degli stranieri. È falso: il vero e limpido volto dell'Italia si riflette in tutte le fabbriche dell'architettura davvero moderna, dal quartiere Flaminio di Roma alla via Roma di Bologna. Nego, grida un altro: l'asservimento dell'arte italiana ai sóvieti e agli ebrei appare come in uno specchio, proprio in quelli edifici. « Noi avevamo introdotto l'ebraismo nel cavallo di Troia dell'architettura razionale, e avevamo sconciato il volto dell'Italia ».

Dall'arte, in un'inchiesta lanciata a tamburo battente sul *Giornale d'Italia,* s'è trascorsi alla letteratura e alla musica.

Cosí, sommando le domande e le risposte, quelle bislacche e, come dicono i ballerini, sulla punta, e quelle pacate, ragionevoli, piantate sui due piedi, come le risposte di Emilio Cecchi o di Marcello Piacentini o di Arnaldo Frateili, tutte le nostre arti sono all'improvviso messe in dubbio da noi stessi, *coram populo.* È questo, davanti a taluni stranieri che conosco bene e che non sono soltanto di lingua francese, uno spettacolo edificante?

Veramente non so quanti lettori abbiano da noi la pazienza e il vigore di abbandonarsi per ore a queste ventilate altalene e a queste, potrebbe dire Marinetti, aeropolemiche. Il capogiro o soltanto il mal di capo nelle giravolte del sí e del no viene presto. Chi per un lungo allenamento professionale si ritrova nel pieno del trambusto col sorriso con cui da ragazzi a Roma si passeggiava la sera

della Befana in piazza Navona tra fischietti e trombette, alla fine richiusa la porta della propria stanza e ristabilito il silenzio, sente anch'egli il bisogno di rileggersi, mettiamo, qualche pagina pratica, concreta e senza dubbi, dai Trattati del Vasari messi a capo delle Vite: « Questo disegno ha bisogno, quando cava l'invenzione d'una qualche cosa dal giudizio, che la mano sia, mediante lo studio ed esercizio di molti anni, spedita ed atta a disegnare ed esprimere bene qualunque cosa la natura ha creato ecc. ecc. ». Vecchiumi, lo so, pei futuristi e per Picassò quando fanno davvero i sopracciò; ma, dai bisonti dipinti sulle rupi della grotta d'Altamira nei tempi paleolitici fino alle figure o ai fiori dipinti da Antonio Mancini o da Armando Spadini, queste decrepite massime hanno governato l'arte; e sono millenni.

Per rimanere, cosí, nelle arti, il primo malanno di questo perentorio giudicare è che i piú di quei giudizi mancano d'esempi. Sarà il fatto che, a seguire, esposizione per esposizione, mostra per mostra, la cronaca dell'arte italiana d'oggi, ci si abitua a battezzare anche gli spropositi con un nome e un cognome; certo è che senza nomi le piú belle e sonanti e cordiali e patriottiche affermazioni sembrano esercizi di retorica e vocalizzi. Peggio, il pubblico non capisce niente, e nemmeno capiscono gli artisti perché sempre s'illudono che nelle generiche lodi si accenni proprio a loro. Quando Oppo scrive che « non ha timore dei tentativi audaci e perciò forzatamente antitradizionali dei nostri ar-

tisti », Oppo intende parlare dei futuristi, da Prampolini a Depero, o di Modigliani? Quando Carrà scrive che « nella storia dell'Arte avranno unicamente posto le opere in cui è visibile l'intenzione e lo scopo », intende parlare di Tito, di Carena o di Conti, visto che nelle tele di tutti e tre l'intenzione e lo scopo sono al primo sguardo visibili? Quando Calzini afferma che il Fascismo « ha raggiunto piú di tutti, prima di tutti, un'espressione nuova per un'anima nuova, un'arte nuova per un'epoca nuova » ci paragona alla Germania o alla Russia? E con quali opere?

Lo stesso Interlandi che col suo articolo del 15 novembre sull'Arte e la razza ha piantato molto chiaramente i termini della questione, se parlando dell'arte italiana avesse fatto piú nomi, si sarebbe presto avveduto che, salvo Modigliani e Cagli, di pittori ebrei da noi pochi se ne incontrano e che Ulvi Liegi tra i macchiaioli, o Pugliese Levi tra i divisionisti, o Rietti tra gl'impressionisti, non sono stati mai capitani, ma gustosi e sommessi seguaci. Ed erano eccezioni perché, da Duccio di Boninsegna a Giovanni Segantini, da Giotto a Fattori, illustri ed oscuri, maestri o praticanti, artisti o artigiani, nell'arte italiana tutti, che io sappia, sono stati cristiani battezzati. Il fatto è tanto palese che se ne può dedurre un'incapacità ereditaria degli ebrei a fare arte, almeno come s'intende in Italia.

Quando taluni ebrei si misero a fare architettura in Russia e in Germania, evitando le arti figura-

tive, è naturale che, acuti come erano, si limitassero a un'architettura puramente utilitaria; che socialisti e comunisti e tutti quelli che consideravano la vita sociale e la vita umana serva della materia e degli scopi pratici e materiali, come è serva la macchina, li applaudissero, fuori d'Italia e in Italia, e li imitassero; che scrittori d'ogni razza e d'ogni fede, comodamente e pazzamente liberi da pesi di cultura o di tradizione facessero eco, gridando al miracolo della novità; che tutti i balbuzienti, felici di dover pronunciare soltanto sillabe invece che parole o periodi (e i periodi all'italiana sono di costruzione difficile) seguitassero l'eco e l'applauso.

Critica fascista in un articolo, del resto molto savio, dice che di costoro non vale la pena di occuparsi perché il buon gusto e l'intelligenza italiana già li hanno condannati. Giusto; ma questo indulgente fatalismo esclude la critica e la scuola, anzi nega la critica e la scuola. Provando e riprovando, sbagliando e risbagliando, s'arriverà davvero al paradiso in terra, e all'Italia in arte? Sarebbe una strada molto lunga e rischiosa perché condannare le brutte architetture costruite o le brutte statue alzate su questa lunghissima strada, non significherebbe purtroppo vederle con un soffio magico abbattute e cancellate.

Sapete la storia di Edoardo Scarpetta il quale una mattina giú per Chiaia guidando un volantino a due ruote urtò una popolana, e il piú spaventato fu lui perché era soltanto la seconda o terza

volta che teneva per le redini un cavallo. La popolana rialzandosi incolume e furente gli gridò che imparasse, stupido, a guidare. E Scarpetta ostentando una gran calma: — È chello che sto facenno, — le rispose. Difatto, alla prima svolta passò le redini in mano al suo cocchiere.

Ma è proprio vero che l'arte non si può guidare senza far danni alla gente, alle città, alla civiltà?

CARTELLONI

Roma, febbraio 1936

Orazio Amato, pittore preposto al Sindacato delle arti nel Lazio, è passato vicino a un'ottima idea, l'ha afferrata, attento e intelligente com'è, ma l'idea gli è sfuggita troppo presto dalle mani. Sarà per un'altra volta. L'idea era di fare una mostra del cartellone italiano, dal principio del secolo, anzi dalla fine dell'Ottocento (il cartellone di Mataloni pel Becco Auer è, se non sbaglio, del 1895) a oggi; ma dovrebbe essere una mostra compiuta e ordinata, ogni foglio con la sua data e il nome dell'autore. Invece il comitato piú che agli artisti s'è rivolto ai litografi e stampatori, alle industrie e agli istituti, per una mostra, come dicono, di grafica pubblicitaria; e di costoro uno ha fatto la cronaca e la lode di sé stesso, con quella mescolanza di gigantesco e di minuscolo, di scritte aggressive e di cifre in rilievo, di fotomontaggi in diagonale e di pareti, si direbbe, in cammino, la quale s'addiceva alla mostra della Rivoluzione, cioè dell'energia e della fede, ma non si adatta a queste pacifiche mostre; e un altro, buono buono, s'è accontentato d'incollare le pagine dei suoi cataloghi l'una accanto all'altra, affidandosi alla pazienza degli spettatori. L'arte non c'entra, e queste sale sono su

per giú la mostra di ciò che noi giornalisti chiamiamo la quarta pagina. Il manifestino ad esempio, puramente tipografico, con cui nel 1899 la Fiat annunciava una sua automobiletta che poteva fare all'ora da cinque a sessanta chilometri « con nessuna trepidazione e nessun rumore » è commovente per noi che abbiamo visto nascere quella macchina e fare i primi giri di ruota sui viali del Valentino; ma il suo posto era in una mostra industriale.

Anche il cartellone abbiamo veduto nascere, cosa e parola, nel senso ben definito dal Dizionario Moderno di Alfredo Panzini, di manifesto cioè « con speciale e nuova arte segnato, a colori vivi e pochi, a linee audaci e bizzarre, cosí da fermare l'attenzione del pubblico ». Prima tra affisso, manifesto e cartellone, si titubava; e il Tommaseo, per esempio, avvertiva: « Ogni cartellone affisso al muro è affisso; non ogni affisso è cartellone. Quelli de' teatri, quelli de' librai, cartelloni si chiamano: quei dell'autorità, leggi, editti o simili, affissi ». Non erano figurati, e a colori. Adesso non v'è piú equivoco.

È un gusto vedere in questo embrione di mostra formarsi d'anno in anno il tipo del cartellone avventante, simile a un'apparizione, che afferra l'occhio, fa meraviglia, si fissa alla meglio nella memoria, e insieme ci definisce in iscorcio un oggetto, un avvenimento, uno spettacolo, in modo inconfondibile. Chi lo inventa, ha da conoscere bene l'animo, i costumi, la vita, le simpatie palesi

o segrete del suo prossimo e ghermirne l'attenzione, anche, se è necessario, dispiacendogli: meglio una carezza, s'intende, ma un pugno, il cosí detto pugno nell'occhio, può in tempi duri e difficili valere piú della carezza.

Nei primi anni appunto, sul finire del secolo scorso, il disegno d'un cartellone era accurato e finito, anche nelle lettere della dicitura oggi bizzarre e talvolta indecifrabili. Gli stessi colori erano parchi e bassi; la stampa litografica, lenta ed attenta. Per leggere e capire dovevamo almeno per un secondo fermarci. Si guardino i manifesti di Mataloni, allora maestro ricercatissimo, pel Becco Auer, pel giornale *L'Ora*, per una festa al Circolo artistico di Roma, con donne nude o appena velate, anzi piú spogliate che nude, tanto è visibile sulla vita di vespa e sui fianchi schiacciati la corazza del busto appena deposta. Il vero onestamente trascritto dominava la pittura, e perciò anche i cartelloni. Ma l'illuminazione anche nelle strade diventò sempre piú intensa, le ombre piú nette, le luci piú violente, e apparvero le prime deformazioni, non ancora per raziocinio ed astrazione come faranno cubismo futurismo surrealismo ma per semplificazione, a chiazze d'un solo tono anche perché nella stampa litografica i colori campiti riescivano meglio. Quanto poco il vero si presti a questi giuochi di tarsía se uno stile severo non lo sceglie e governa, si vede nei molti manifesti di Hohenstein per la Casa e le Officine Ricordi, da quello del 1898 pel Centenario voltiano a quelli

per le prime dell'*Iris,* di *Madama Butterfly,* della *Tosca,* del *Cristoforo Colombo.* Il personaggio o la scena principale stanno lí, intagliati a colori inverosimili ma cosí avvampanti che pareva, a vederci piovere sopra, dovessero stingere giú per le tabelle delle affissioni fino a terra, e invece splendevano di piú. Buon gusto, zero; evidenza, molta. Dio mi scampi dal trasferire il giudizio del cartellone alle opere ch'esso proclamava, ma una certa somiglianza v'è, come tra il corpo e l'ombra. Accanto a quello del buon Hohenstein, ch'era magro e lungo quanto Origo, un altro nome sorge dall'ombra: Metlicovitz, coi cartelloni per la *Fanciulla del West* e per la *Manon Lescaut.* Ma questo vizio, di dare a una sagoma calcata sul vero una tinta falsa purché vivida e urlante, si perpetua in cartelloni anche d'oggi, come quello di Guerrini per chiamar gente a Mantova, o di Piombanti per chiamarla a Venezia, o di Riccobaldi per chiamarla a Pisa. Non s'ha da fermare il passante? Se vedrà un San Marco e le sue cupole tutte turchine, sarà anche piú stupefatto e si fermerà di sicuro.

Chi pel primo ha portato la fantasia nel cartellone a colori è stato Cappiello, un livornese fissato a Parigi. Certe coppie di colori, volgarizzate poco dopo dai balli russi, il verde sul nero, il nero sul viola, il giallo sul verde, il turchino sull'arancione, egli le ha lanciate su tutte le strade d'Europa proprio quando le nebbie violacee dell'ultimo impressionismo avevano offuscato e logorato la vista. E poi Cappiello sapeva ridere. La sua fantasia era

spigliata e gioconda. Fantasia; ma anche ordine, proporzione e convenienza, col senno d'un italiano e d'un toscano. La sua composizione, raccolta in riposo o lanciata in diagonale, era sempre equilibrata dentro un netto profilo, con un calcolo perfetto, si potrebbe dire, del poligono delle forze. S'aggiunga che la scarpa, la bottiglia, la sigaretta, il profumo da presentare, anzi da lanciare, egli li disegnava e presentava fedelmente; ma questa figura reale e precisa al centro del suo quadro irreale diventava, per contrasto, cento volte piú visibile e memorabile, come una parola ben sillabata da un cantante al disopra d'un pieno d'orchestra o d'una sarabanda di ballerine. Per merito di Cappiello tramontarono i due piú facili e insipidi tipi del cartellone: quello del figurino di moda e quello del quadretto di genere che talvolta dava ai manifesti l'aspetto cadaverico dell'ingrandimento fotografico. Con ciò non s'afferma che sia scomparso il pericolo della fotografia anche in quest'arte. Per esempio nel concorso bandito adesso dalla Direzione del Turismo per quattro cartelli di propaganda, Alinari, Anderson e Brogi sono molto spesso chiamati al soccorso dei concorrenti. Uno di essi s'è accontentato della fotografia del putto del Verrocchio nel cortile di Palazzo Vecchio, appena correggendolo col mettergli in mano un mazzolin di fiori.

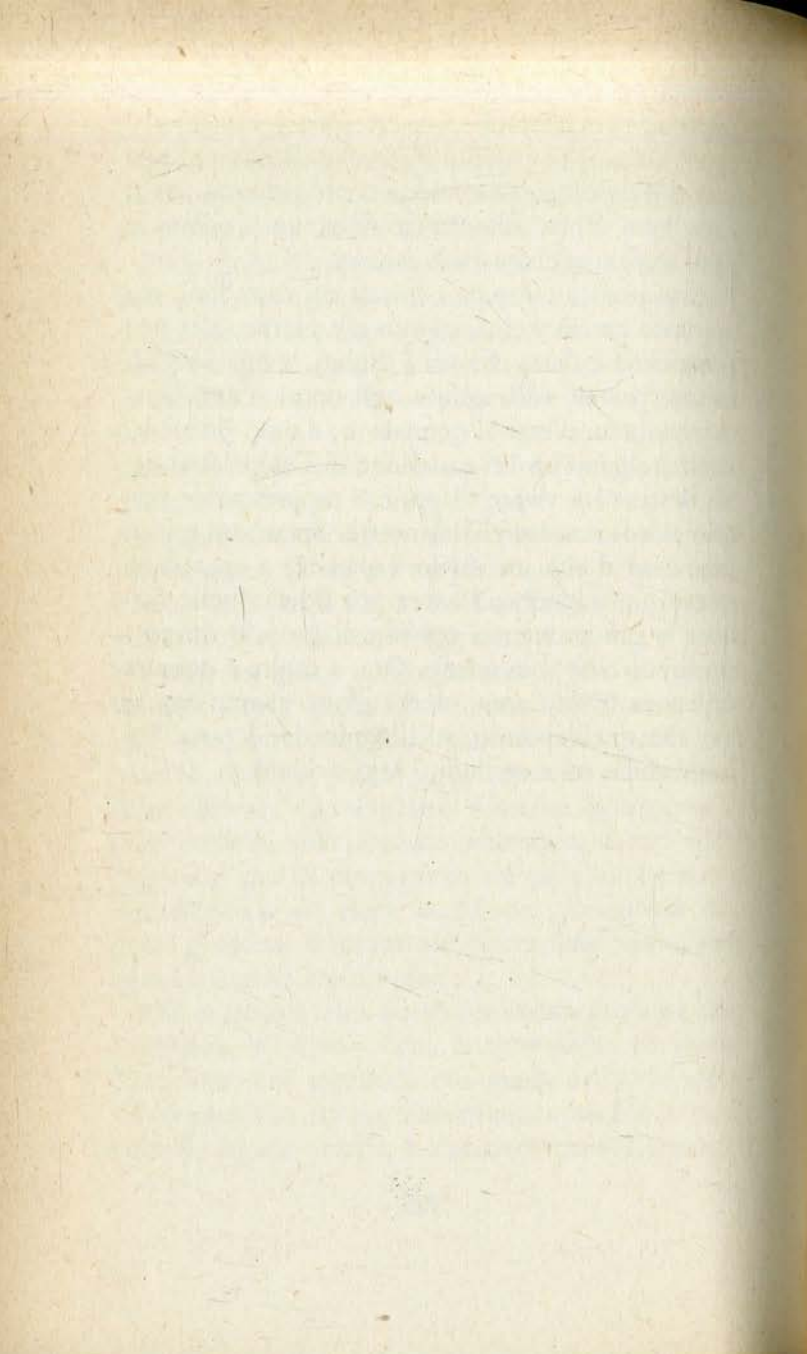
Anni tranquilli, quelli dei primi Cappiello, spensierati, senza voli e senza cadute, ché anche il cielo sembrava ovattato: tempi mediocri; ma queste fi-

gure li rappresentano bene, e l'arte e lo stile le salvano: documenti che, almeno nella nostra memoria, respirano e ci fanno un poco sospirare, un poco sorridere. Come dicevo, fantasia e poesia.

Poco dopo Cappiello, il nome d'un altro italiano, Marcello Dudovich, apparve sui muri delle nostre vie. Disegnatore maestro, cominciò, se ricordo bene, nel 1900 col cartellone d'una fabbrica di cappelli, e non vi si vedevano che un bel tubino nero e un bastone e un paio di guanti sopra una sedia bianca in un'anticamera. Poi Dudovich fece qualche incursione, con piú garbo, nel regno di Hohenstein, delle figure cioè tracciate a ombre e luci taglienti. Ma la sua novità è stata ed è nei cartelloni della bellezza e della salute, con donne giovani, all'aria libera, alte, aitanti e ridenti, d'una eleganza semplice e succinta, con gesti ampi e cordiali, come quello di salutare col braccio da una vetta, o d'appoggiarsi felice alla murata d'una nave in rotta, la fusciacca al vento. A veder talvolta allineate queste grandi e serene figure come tanti modelli, sulle facciate delle case, si può immaginare che la propaganda sia utile anche moralmente. La via degli occhi, per persuadere la gente d'adesso, è infatti piú sicura della via degli orecchi, perché è piú breve.

Nel confronto con questi luminosi cartelloni di Dudovich, si misura bene la monotonia di quei disegnatori che seguendo una moda dell'altro ieri rinunciano allo sforzo d'inventare, costruire e colorire la figura umana, e s'accontentano d'accom-

pagnare con le teste e i gesti d'un manichino o con ghirigori di nastri e di trucioli il nome d'una seta o d'una sarta, e comodamente pensano che il cartellone debba soltanto ricordare un prodotto, e non lodarlo anche e farlo amare.

Arte pratica e rapida è questa dei cartelloni, ma appunto perciò vicina, giorno per giorno, alla vita nostra; né è detto che tra i dipinti, magari ad affresco, portati dalle giurie agli onori d'una Quadriennale o d'una Triennale o d'una Biennale, molti valgano un bel cartellone di Dudovich o sieno destinati a vivere di piú e a rappresentare meglio la coscienza e civiltà nostre. Spesso un cartellone non è che un invito a partire, a sperare, a essere piú audace, ad avere piú fiducia nella fortuna o piú prontezza nel fare il proprio dovere: un invito cioè al desiderio. Ora, a capire e definire un'epoca o un uomo, niente giova quanto sapere ciò che quell'epoca o quell'uomo desiderano. Sui manifesti e sui cartelloni si legge chiaro.

RACCOLTE D'ARTE

Gennaio 1941

I DIRETTORI d'una delle piú attive « gallerie » milanesi d'arte moderna e stramoderna, Barbaroux e Giani, hanno avuto una buona idea e l'hanno posta in atto con nitido lusso: mostrare cioè e, s'intende, lodare in un libro illustratissimo sull'*Arte italiana contemporanea*, alcune raccolte private di Milano e di Genova. È un torto dei nostri scrittori d'arte, tanto di destra quanto di sinistra, d'occuparsi poco o niente dei raccoglitori d'arte. Non che sia proprio esatto quanto stampano generosamente sulla prima pagina del loro libro i due editori, che cioè « il collezionista privato ha da essere tenuto in conto di primo conservatore del futuro patrimonio artistico della Patria; questo, secondo una tradizione italiana illustre ». Non è esatto perché il primo conservatore di questo patrimonio è lo Stato; e appunto per questo è lecito ai privati fare la propria raccolta secondo i propri gusti, anche parziali, e magari partigiani. Anzi, poiché nel perfetto raccoglitore noi ci permettiamo d'immaginare il futuro donatore del proprio tesoretto alla patria, questa sua parzialità gioverà a fare meglio compiuta la pubblica galleria o il pubblico museo il quale riceverà in un

giorno lontano quel legato. L'imparzialità è infatti, o dovrebbe essere, una ponderata qualità dello Stato. E poi lo Stato non vende quello che compera in uno studio o in una mostra, e il caso dell'« arte degenerata » che Hitler ha messo alla porta dei musei tedeschi, è piú unico che raro. Il privato invece, qualche volta per capriccio e qualche volta per inattesi rovesci, vende, e ne ha il pieno diritto poiché ha comprato e pagato.

Massimo Bontempelli ha scritto la prefazione di questo libro. Egli comincia inaspettatamente cosí: « È una mia strana sorte, che nessuno voglia credermi quando dico che non m'intendo di pittura », ma poi procede senza dubbi, sicuro e padrone, con quel suo stile terso e limpido come il cristallo, e che vorrebbe anche essere freddo come è di sua natura il cristallo ma, appena vi si specchia la luce o del sole o dell'intelligenza, pure si scalda e un poco abbaglia la vista: è lo stupore, idolo e sogno di Bontempelli, anche in pittura (« di qui lo *stupore*, espressione di magia, vero protagonista della pittura del Quattrocento »). Per Bontempelli la pittura italiana è adesso in un nuovo primordio, e questo primordio è « la nota migliore che possa trovarsi nella pittura di cui questo volume, scelto tra le raccolte private italiane di pittori e scultori nostri contemporanei, presenta il fiore ». Veramente queste centocinquanta tavole in nero e in colori rappresentano per quattro quinti soltanto opere di raccolte milanesi, ma il libro non è meno notevole per questo, ché le chiare

tavole rappresentano opere di trentuno artisti, ventisette pittori e quattro scultori: Romanelli, Martini, Marini, Manzú.

Parliamo dei pittori, che sono i piú. Naturalmente non mi piacciono tutti quanto mi piacciono Tosi o Carena, Funi o Semeghini, Soffici o Bartoli, Casorati o Borra. Ma qui chi conta è il raccoglitore, cioè il compratore. Egli s'è innamorato, magari come avviene anche in molti matrimoni, spinto e consigliato da amichevoli mediatori, ci ha creduto e presso a poco sappiamo anche il prezzo della sua fiducia. S'è sbagliato? Se vorrà, si ricrederà; se non vorrà ricredersi, insisterà. Chi scrive d'arte, deve dire piú francamente e chiaramente che può la propria opinione senza curarsi della moda che passa o dei gusti, magari, di questo o di quel gerarca, che passano (i gusti) anche piú presto della moda. Ma davanti al compratore s'ha da serbare il ritegno che si suole serbare dalle persone educate davanti agl'innamorati, meglio ai fidanzati. — Io mi sposerei con la tale. La conosci? — Silenzio, e un inchino. Certe nozze dove si vedono piú punti interrogativi che confetti, hanno lietissimo fine; e in certe altre, benedette come perfette, tra guanciali di gigli e violette, dopo una settimana si cominciano a udire scricchiolii e crepitii come nella legna verde toccata dalla fiamma. Tanto piú che, anche nei raccoglitori di quadri, di sculture, di stampe, di libri, preferisco la fedeltà. Se non altro, essa prova un carattere e una fede pronta anche al martirio, e quando incontro in

questa raccolta di raccoglitori uno che ha riunito parecchi Campigli o parecchi Carrà, parecchi Mafai o parecchi Tomea, potessi, lo consiglierei a continuare per anni, senza lasciarsi smuovere dai dubbi che spesso sono frutto d'invidia, o dalle critiche che sempre, dicono, derivano dall'incompetenza.

Chi si ricorda dei mercanti d'arte a Parigi in Rue de Seine? Allora Parigi era il maggiore mercato d'arte moderna in Europa. Adesso mi si narra che tra i raccoglitori, clienti di quella strada, quelli che si sono salvati o si salveranno sono o saranno quelli rimasti fedeli soltanto a uno o due pittori, a Dufy o a Derain, a Braque o a Vlaminck. A rileggere l'*Histoire de l'art contemporain* bene illustrata e ben documentata, diretta da René Huyghe, uscita nel '35, e il suo séguito, uscito nel 1939, poco prima dello sfacelo francese, si ritrovano i motivi animatori di parecchie delle pitture riprodotte da Barbaroux e Giani. Non basta offendersi e negare. Bisogna guardare, confrontare e ragionare. Non nascono nella stessa atmosfera infiammata la *Crocifissione* di Dufresne che fino alla guerra era nel museo del Lussemburgo, e questa *Battaglia di cavalieri* dipinta l'anno scorso da Aligi Sassu? L'*Arlecchino* di Severini e il *Pierrò e Arlecchino* di Derain? Il cavallo della *Carriole du père Juniot* di Rousseau e i cavalli dipinti da Cesetti? Non v'è una visibile parentela tra la posa e la grossezza un poco ippopotamica della *Donna nuda* dipinta nel 1934 da Felice Casorati e la *Nuda seduta* di-

pinta da Pablo Picassò nel 1921? È molto probabile che Casorati non ne abbia veduta nemmeno una fototipia, e che Sassu non abbia mai veduto un Derain, e Cesetti un Rousseau. Non si tratta di plagio o d'imitazione diretta; ma si tratta d'un indirizzo spirituale, non italiano, ugualmente torbido e anarchico, ed è quello che piú ci fa dubbiosi. Ma i raccoglitori devono esserne contenti perché, piú un modo o una moda sono diffusi, piú v'è speranza che restino nella storia. In questo rileggere e risfogliare (sembrano tanto lontani la disfatta francese e il 1940) s'incontrano anche fatti che dànno piacere, se non consolazione. Per esempio, tra il folto gruppo dei pittori ebraici allora trionfanti a Parigi, Pascin, Kisling, Chagall, Modigliani, Soutine, Band, Menkes, Minchin, Gottlieb, Simon Lévy, Kremeghe, quello che mostra una piú fedele intelligenza e talvolta arriva a uno stile o al ricordo o alla speranza d'uno stile, è il livornese Amedeo Modigliani.

In ogni modo da queste tavole tre conclusioni innegabili si possono trarre: innegabili perché le traggono gli occhi. La prima è che la pittura « non-umana » come la chiamavano a Parigi, cioè astratta e geometrica, quella, per intendersi, che faceva nel '18 e nel '19 Severini sposando con buon gusto le sue tranquille tinte campite, non è piú cercata dai compratori i quali adesso, pur nella confusione delle tendenze e dei tentativi, sembrano tornati a un desiderio di caldi colori e di toni sonori, come si vede nei tanti e bei Tosi qui

riprodotti. La seconda è che, forse per un'istintiva reazione alla moda, anzi alla necessità della meccanica e degli ordigni di precisione, su dieci pitture otto qui sono impressioni, abbozzi, schizzi.

V'è da anni nell'aria una fobia del perfetto, non oso dire del finito perché oggi è facile la confusione tra finito, rifinito e sfinito. Anche questa moda facile, frettolosa e ingannevole, è venuta dalla Francia. Julien Green nel suo *Journal*, se non sbaglio, del 1938, scriveva che una certa *gaucherie* (negligenza, e anche sguaiataggine) è il segno delle opere sincere; e Paul Léautaud aggiungeva addirittura che la perfezione toglie ogni merito tanto alle opere quanto agli uomini. E questa poteva essere, per chi fosse stato allora profeta, una definizione piuttosto leggera, se non criminale, di quello che stava per avvenire, visto che tutto è in tutto, nelle arti come nelle fabbriche d'armi, nella letteratura come nel parlamento.

La terza conclusione è la mutabilità delle maniere nello stesso artista. In questo libro il piú mutevole, cioè il piú vario, appare De Chirico, cui la stessa Parigi degli ultimi venti anni deve parecchio della propria rinomanza nell'arte, come si può leggere nel libro che a De Chirico ha dedicato Cocteau. La sua stessa vita pare prestabilita per addestrarlo a queste ginnastiche. Nasce a Vòlo in Grecia, ma suo padre è d'origine palermitana, e sua madre genovese. Studia ad Atene e a Monaco, poi da sé nelle pinacoteche italiane. Dal 1911 al 1915 vive a Parigi, molto con Picassò e Apollinai-

re. Dal '15 al '24 viaggia in Italia, fermandosi soprattutto a Firenze e a Roma. Alla fine del '24 torna a Parigi. Le sue pitture si possono dividere in quattro specie, non successive: i grandi paesaggi urbani, dipinti pensando a Paolo Uccello, a Piero della Francesca, anche al Bronzino, piazze vuote, prospettive accentuate dalle ombre radenti: insomma il suddetto stupor magico di Bontempelli; e, per me, sono i suoi dipinti piú originali e durevoli. Altre opere sue sono simboliste, un po' alla tedesca, come in questo libro il suo autoritratto del '24, spalla a spalla con una testa marmorea di Minerva. Dal '24 al '29 De Chirico si dà al surrealismo e inventa di maniera cavalli dalle lunghe code e criniere, agitate dal vento, spesso sulla spiaggia d'un mare turchino, e atleti, tra i cavalli, e guerrieri, e figure composite che vogliono sembrare spettrali, poltrone, tavolini e sedie vuote all'aria aperta, in pieno sole, sulla sabbia del mare. Finalmente, nudi, ritratti, nature morte, disegnatissimi, dipinti con scrupolo, in un vago ricordo di Renoir, ma d'un Renoir innamorato del nostro Seicento e di ciò che già è romantico nel nostro Seicento. Come riesca De Chirico a trapassare da una maniera all'altra senza stanchezza, anzi, sembra, felice, non si capisce. Anche di Raffaello e di Tiziano distinguiamo adesso piú maniere, ma non si può concepire un Raffaello che, mentre dipinge nelle Stanze la Messa di Bolsena o alla Farnesina la Galatea, si riposi dipingendo un affresco nella maniera umbra delle *Tre Grazie*

di Chantilly, quattordici o quindici anni prima.

De Chirico, sí. Come fa? E questa virtuosità non è un altro segno di questo fatto: che le radici dell'arte, cioè della civiltà d'oggi, sono poco profonde, e che anche l'arte dei migliori tiene un po' del gioco?

RESTAURI

Ottobre 1938

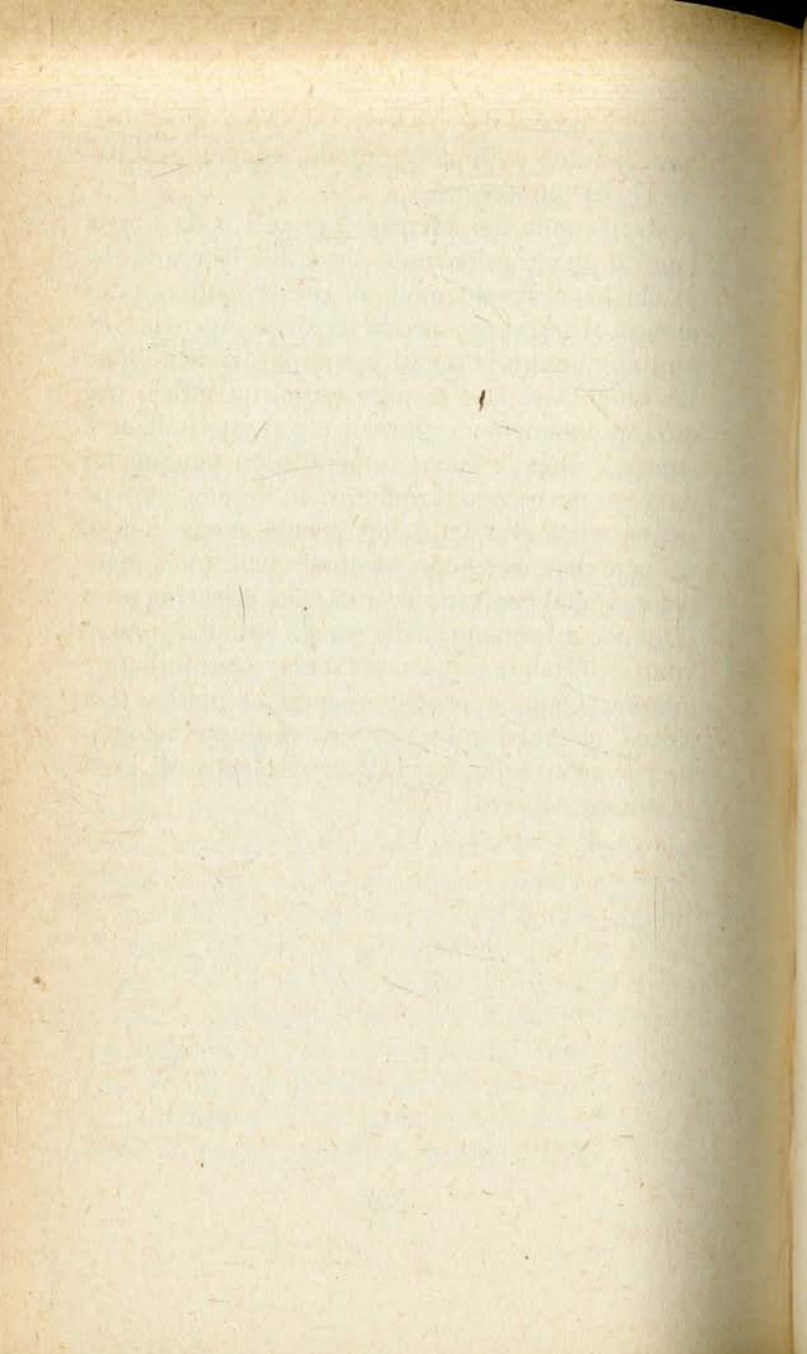
A Roma nei Mercati Traianei è aperta un'ordinata mostra di grandi fotografie, disegni e plastici dei restauri fatti dal Governo fascista nei monumenti d'Italia, da Roma a Gondar, da Aosta a Cirene, da Trieste a Leptis, da Bolzano ad Agrigento, da Zara a Milano. Non è una mostra soltanto per dotti e addottrinati. È una mostra di gloria e di pietà, dove tutti hanno da imparare, da ammirare e da commuoversi, a ogni passo. Tutti, anche gli stranieri. Una mostra tanto originale, tanto italiana e, appunto perché italiana, tanto superba che al ministro Giuseppe Bottai, il quale l'ha voluta e inaugurata, ci permettiamo di porre una domanda: perché, dopo Roma, non fa portare questa mostra anche a Milano, a Firenze, a Venezia, a Napoli? Si potesse, questa mostra dovrebbe apparire anche fuori d'Italia, in qualche grande Università tedesca o ungherese o greca. L'accoglierebbero a braccia aperte. La illustrerebbero con lezioni e conferenze. Essa non solo ricorderebbe chi sono i nostri maggiori da Roma, e da prima di Roma, in qua, che è, lo so, storia arcinota, ma, passando dalla scoletta e dalla scuola ai parlamenti e ai comizi, talvolta svanisce perché l'igno-

ranza, l'invidia, l'odio, l'indifferenza s'imparano prima e piú comodamente della cultura, sia pure elementare; ma anche proverebbe che adesso, da noi, a base della fede nella Patria sta la continuità della Patria. I monumenti sono la storia in piedi. A consolidare il Pantheon o il Foro di Cesare o il Colosseo si rafforzano anche l'anima e il corpo dell'Italia di Mussolini. E questo, oltre confine pochi lo capiscono, e pochissimi lo sentono.

Con ciò non affermo che tutti i restauri qui illustrati sono perfetti. Si possono scrivere dieci comandamenti e « Carte del restauro », ma la verità resterà una sola: che i monumenti sono persone vive e che la loro decadenza o rovina è come la malattia o l'infermità per gli uomini: bisogna cioè considerarle sul corpo vivo e non sui libri, perché ogni malato è diverso. E i modi del restauro, anche quelli che sembrano piú metodici e meglio ragionati, mutano coi tempi come noi mutiamo. Quando sotto Urbano ottavo e sotto Alessandro settimo Lorenzo Bernini restaurò un tratto della trabeazione del Pantheon e alcune colonne del pronao e tra l'acanto dei nuovi capitelli aggiunse lo stemma dei Chigi coi sei monti, ma strappò il bronzo del soffitto per fonderlo e trarne il suo altare della Confessione in San Pietro, non aveva di quella continuità della vita di Roma un'idea che assomigliava all'idea di continuità lodata piú sopra? A noi però Bernini sembra per quella rovina un profanatore. E chi vuole altri esempi di queste mutevoli mode, maniere e metodi si legga, nel li-

bro di Gustavo Giovannoni *Questioni d'architettura*, l'ottimo e limpido capitolo, appunto, sui Restauri dei monumenti.

Ma uscendo dai Mercati Traianei e da questa mostra, un'altra domanda viene alle labbra anche di chi ha osservato molti di questi tanti restauri mentre si facevano: perché la stessa Agenzia Stefani non annuncia questi grandi lavori dello Stato fascista? Dove sta, se pure esiste, un ufficio che offra prontamente a giornali e a riviste italiane e straniere molte e buone fotografie dei monumenti stessi, prima e dopo il restauro? E, insieme, notizie sicure, senza avarizia, senza gelosia, senza indugi, senza preferenze? Sopra cento di questi monumenti consolidati e salvati, novanta sono celebri in tutto il mondo e formano anche per gli stranieri il sacro volto dell'Italia: e i restauri sono costati milioni e milioni. Oggi, e peggio quando la mostra sarà chiusa, chi vorrà comprare una di queste fotografie per pubblicarla, a chi dovrà rivolgersi per averla súbito? Mistero.

RICCHEZZA E POVERTÀ

Ottobre 1938

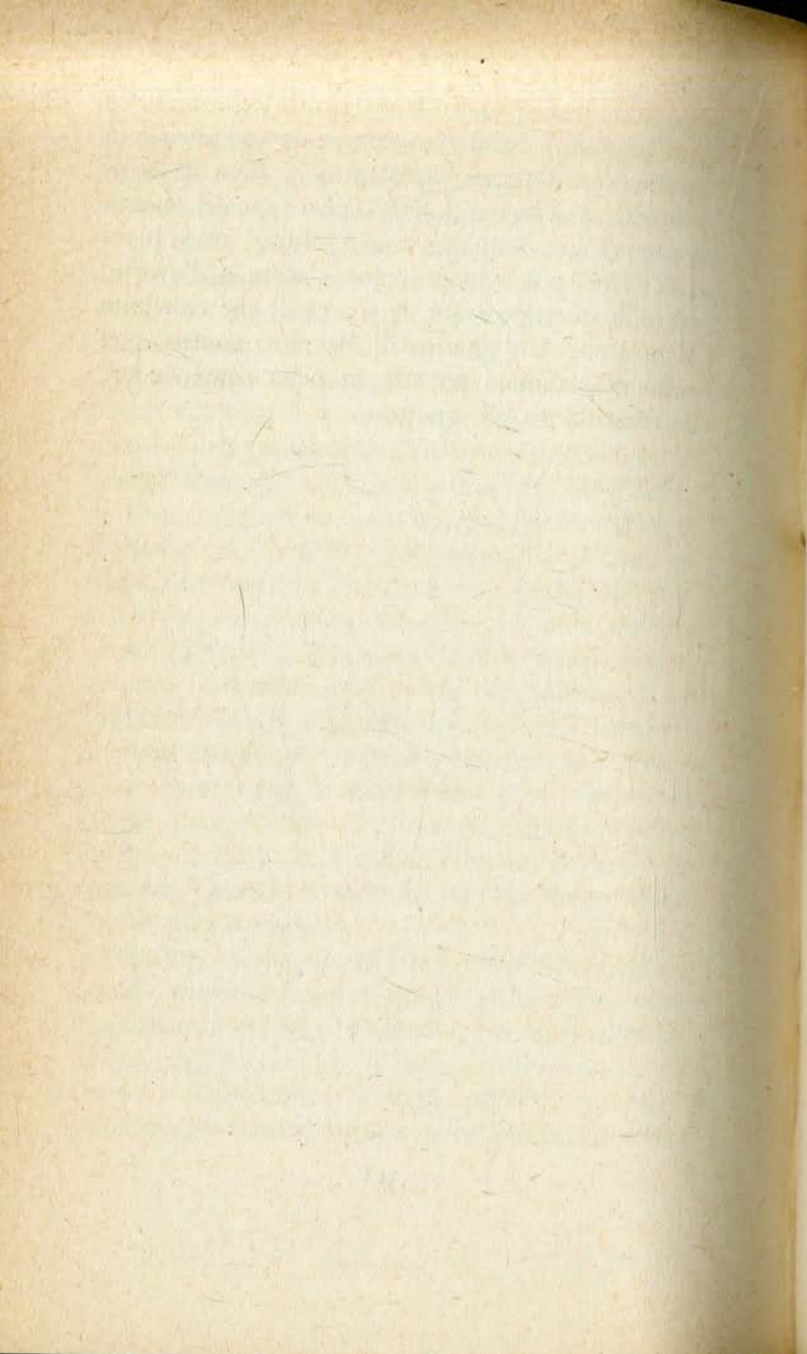
È stata riordinata e riaperta la Galleria nazionale d'arte moderna a Roma, a Valle Giulia. Il riordinamento segue le scuole e maniere della nostra pittura e scultura dell'Ottocento e di questo primo Novecento, cronologicamente, invece che regionalmente come prima s'usava: grande vantaggio per la Galleria e pel visitatore. S'intravvede come un abbozzo della storia del gusto in Italia, perché, ad esempio, sono state opportunamente riunite sala per sala le opere che apparvero nella prima esposizione nazionale italiana a Firenze nel 1861, e quelle della prima grande esposizione a Roma nel 1883 dopo la quale fu fondata questa Galleria, e via dicendo.

Naturalmente, perché questo nuovo e logico ordine desse tutti i suoi frutti, bisognerebbe che la Galleria continuasse ad acquistare quadri e sculture anche fuori delle esposizioni e mostre d'artisti viventi. Per dire solo dei lombardi, si può giudicare Domenico Induno da questo mediocre « soggetto di genere » e da questo ritratto d'ignoto? Su siffatti parziali documenti il nuovo catalogo finisce a mettere il vivo e chiaro e arguto pittore della *Lettera* e della *Scuola delle sartine* accanto a Fran-

cesco Jacovacci e a Nicola Consoni come il rappresentante d'un « attardato storicismo di tendenza illustrativa, in margine della corrente viva del Rinnovamento ». E come si fa a misurare la grandezza, di pittore e di precursore, del Piccio di Bergamo da un bastardo ritratto femminile che proprio non sembra di sua mano e da queste due « scene bibliche » ?

In altre parti e per altri artisti si può invece dire che la Galleria è d'una ricchezza invidiabile da tutte le altre nostre gallerie d'arte moderna, a Milano, a Venezia, a Torino, a Firenze. Di Palizzi, di Toma, di Cremona, di Mancini, di Favretto, di Michetti, di Spadini, di Gemito, di D'Orsi, di Rosso, per non dire che dei morti, anche uno straniero che percorra queste sale può farsi un'idea giusta. (Strano: allineando i nomi luminosi di questi pittori e scultori mi avvedo che, salvo qualche pagina di ricordi o qualche appassionata discussione e diatriba al caffè, nessuno di essi ha mai scritto d'arte come oggi da tanti s'usa; e mi tornano a mente quattro versi di Giuseppe Giusti, il poeta del buon senso: « ... l'ingegno umano Partorí cose stupende Quando il mondo ebbe tra mano Meno libri e piú faccende »).

Dunque, ricchezza. Ma per quale bizzarria di pessimo gusto le pareti di questa galleria sono state tappezzate di cartone d'imballaggio, di quello ondulato e giallo, colore di fango, miserrimo di sostanza e d'apparenza, a fogli quadrati sui quali luccicano a distanza uguale le bullettine di soste-

gno come uno spicinío di vetri rotti nella melletta d'un pantano? Sí, il Novecento: la semplicità, la nudità, l'austerità, e soprattutto la fuga da ogni difficoltà. Ma non si poteva dietro i quadri onestamente lasciare, se mancavano i soldi, il muro bianco di calce, piú o meno color d'acero o d'avorio, invece di questa trovata da trovatelli che chiedono l'elemosina? Un quadro di Favretto contro quel fondo di ostentata povertà fa pena come vedere Cenerentola tra gli sguatteri.

MEDAGLIE

29 luglio 1939

PERCHÉ da noi non si coniano piú spesso medaglie a ricordare fatti e a onorare uomini degni dell'Italia nuova? Nei secoli la medaglia dura talvolta piú del monumento. Che io sappia, di nessuno dei Marescialli d'Italia, dopo la grande guerra europea o dopo la guerra d'Africa, è stata modellata una medaglia, col ritratto sul dritto, e sul rovescio un'allegoria evidente e memorabile. Del Duca d'Aosta, di Luigi Cadorna o di Armando Diaz, per dire solo dei morti, non s'ha una medaglia. Di Gabriele d'Annunzio, nemmeno. Dico, s'intende, una bella medaglia, che sia degna di museo, degna cioè di continuare la tradizione italiana, visto che la medaglia è nata proprio da noi nel Quattrocento, e non v'è straniero che abbia mai in quest'arte uguagliato il Pisanello, Matteo de' Pasti, lo Sperandio e l'Antico. Leggo di magni concorsi, con premi che sono tesoretti, per affreschi, statue e statuone, alti e bassi rilievi, dei quali spesso, chiusa l'esposizione che li ha banditi, non resta ricordo. Ma un concorso per una medaglia, mai.

Eppure la medaglia, poiché si può coniare a centinaia di esemplari e il costo ne è relativamente

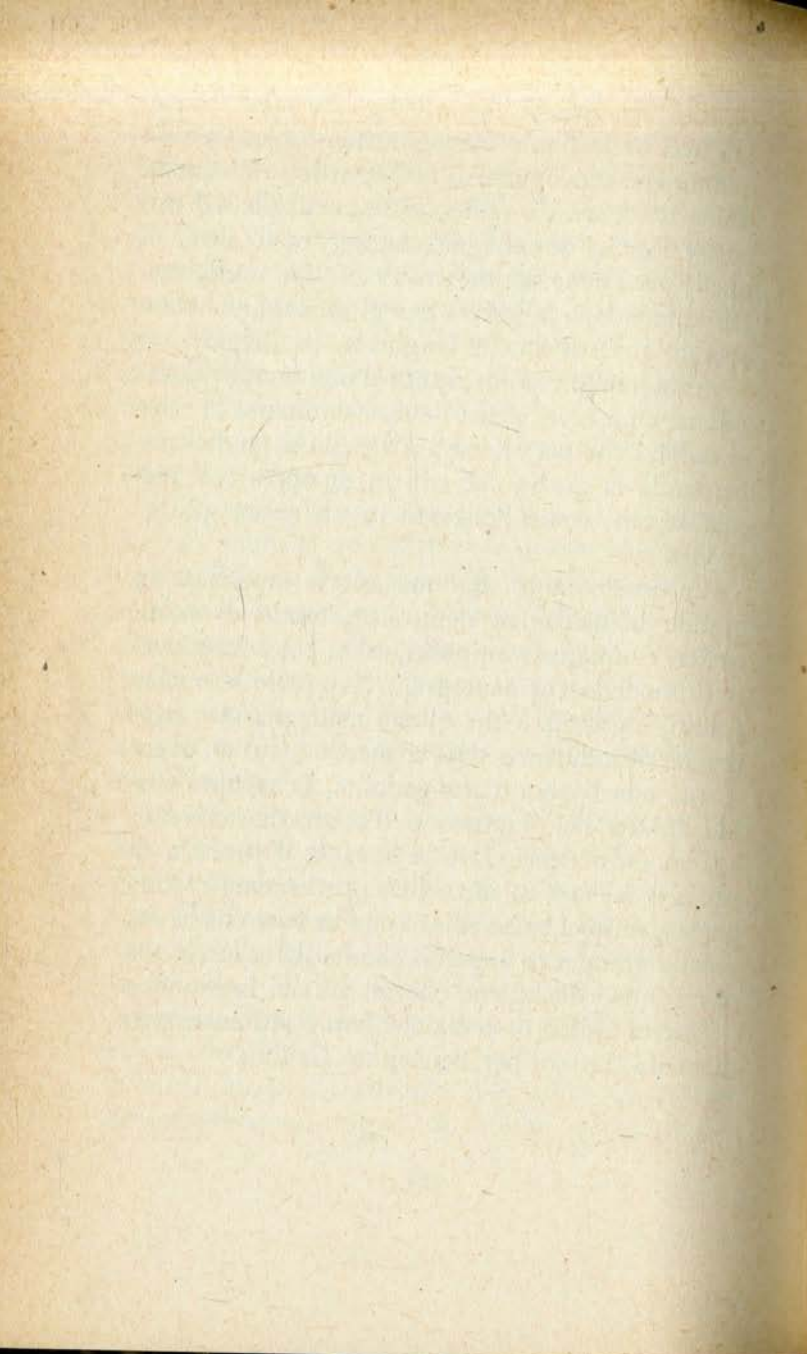
piccolo e la durata eterna, è il miglior modo per diffondere e mantenere la memoria d'una vittoria, d'una fondazione o d'una ricorrenza, l'ammirazione e la devozione per un uomo. Anche piú spesso del busto che, come ha detto un poeta, sopravvive alla città, le sopravvive la medaglia. Essa come la moneta si può coniare in bronzo, in argento, in oro. Salvo quelle d'oro, le medaglie infatti sfuggono anche ai saccheggi e alle carestie e perché sono facilmente nascoste e perché il valore del poco loro metallo non suscita l'ingordigia dei ladri e degli avari.

Se le medaglie tornassero in voga, tra i nostri scultori molti si mostrerebbero presto medaglisti egregi. Bistolfi, Trentacoste, Andreotti ne avevano modellate di eccellenti. Rubino, Romanelli, Graziosi, Romagnoli, Mistruzzi, Morbiducci, Brozzi, anche; ma i committenti sono rari rarissimi, mentre gli stessi privati cittadini, per un matrimonio, un anniversario, una onorevole nomina, dovrebbero ordinarne.

Le ultime pubbliche medaglie dell'800 degne di lode e di studio sono state quelle di Amedeo Lavy che ha modellato e inciso anche le monete per Casa Savoia e che è morto nel 1864; ma la stessa Enciclopedia Italiana lo ignora. Poi col verismo e, tra Milano e Torino, col cosí detto impressionismo intorno al Grandi, la medaglia e in genere il bassorilievo decaddero, perché la scultura, entrata in gara con la pittura, perdette d'un colpo chiarezza di composizione, vigore di volumi, saldezza di

profilo, nettezza di chiaroscuro, che sono le qualità necessarie d'una medaglia, tanto che sia fusa quanto che sia coniata. L'ultimo riflesso di questa fluida tendenza s'è veduto nelle medaglie del milanese Egidio Boninsegna, autore, tra le altre, di quelle per Leone decimoterzo e per Pio undecimo. Durante e dopo la guerra egregi medaglisti hanno operato in Austria, in Ungheria, in Belgio; e a Venezia hanno esposto ritratti d'una semplicità nitida ed espressiva, senza l'enfasi sommaria di taluni italiani che per rifarsi a Pisanello si gonfiavano perdendo la grazia che egli in un'opera cosí piccola sapeva, come Poliziano in un verso, sposare al vigore.

Per questo molti sogliono adesso modellare in grande la medaglia, dentro un tondo di venti, trenta, cinquanta centimetri, salvo poi a far ridurre il modello col pantografo al piccolo diametro voluto. La verità è che questa medaglia sarà sempre la riproduzione trita e meccanica d'un'opera d'arte, non l'opera d'arte genuina. Benvenuto Cellini infatti nel Trattato dell'oreficeria scriveva: « Il maestro debbe fare la testa et il rovescio di che e' vuol fare in medaglia, primamente di cera bianca, di quel basso rilievo che tu vuoi che la sia, e della grandezza appunto che ha da essere la tua opera; cosí conosciamo che gli antichi facevano. »

Questa ultima osservazione non è piú purtroppo di moda. Lo era per Benvenuto Cellini.

VENEZIA E IL SUO FACSIMILE

Febbraio 1940

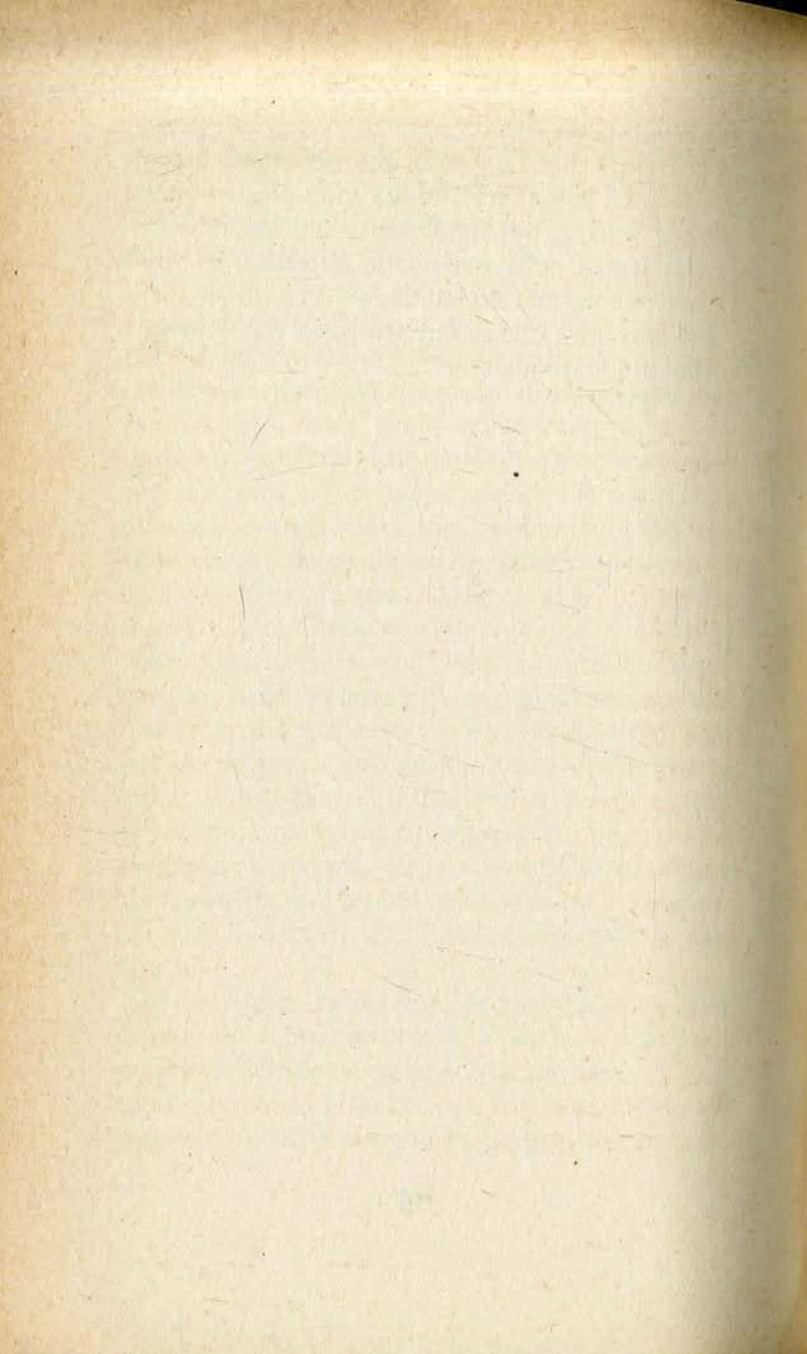
Leggo nel Foglio d'ordini della Federazione dei Fasci di Venezia un articolo *Svegliarsi e vivere* scritto da mano maestra, contro le sirene che hanno incantato Venezia, i medici inesperti che l'hanno cloroformizzata, i falsi adulatori che le hanno tolto slancio e vitalità. « Venezia è malata di atassia, s'è accasciata sul romantico ma cieco sentiero già percorso dalla sorella Torcello ». Veramente le cause della solitudine e della decadenza di Torcello non sono, dalla rivalità della stessa Venezia fino alla malaria, le medesime per le quali oggi Venezia sarebbe malata di atassia. Ma qui ciò che importa è l'avvenire, non il passato.

Ora il 10 dello scorso settembre è venuto a Venezia il ministro Bottai, e ha presieduto in palazzo Ducale una riunione di tutte le autorità locali dal conte Volpi al prefetto, dall'ammiraglio capo del dipartimento al podestà e al federale. Bottai era accompagnato dal direttore generale e da alcuni membri del Consiglio nazionale delle Arti. Ha parlato chiaro e ha invitato tutti a parlare franco perché si trattava del piano di risanamento di Venezia, cioè, presso a poco, d'un piano regolatore. E Venezia, atassica o no, è una città, per fortuna

o sfortuna sua, incomparabile, dove a ogni riva che si taglia o s'allarga, a ogni ponte che si costruisce o s'abbatte, a ogni rio che si scava o s'interrisce, la ripercussione va lontana nella stessa compagine edilizia, d'isola in isola.

In quella riunione nella sala del Piovego una domanda è stata fatta sul progetto d'un ponte stabile addirittura tra la Giudecca e il Lido, progetto che si vedeva in una fotografia distribuita, se ben ricordo, dagli Amici dei Monumenti. A udire quella domanda talune delle suddette autorità avevano risposto con gesti di deprecazione, e la materia da discutere era già tanta che insistere su quell'idea bastarda sarebbe stato perdere tempo. Adesso invece nel suddetto Foglio d'ordini si legge in un bel corsivo: « La Giudecca congiunta con il Lido: il ponte significherà moto, salute, non insulto al panorama, bensí sfruttamento e conoscenza e valorizzazione del panorama; e Venezia nucleo di una forza centripeta e non perno di una depauperante forza centrifuga ». Tutti questi miracoli e tutti questi moti, nuclei e perni significano un fatto solo, grande o piccolo, futile o pericoloso secondo i punti di vista, ma certamente comodo: le automobili alla Giudecca, di fronte alla piazza di San Marco.

La comodità e, insieme, la rapidità sono due divinità del tempo nostro. A Venezia la vita, specie pel turista che vi passa, come ora fanno i piú, solo ventiquattro o dodici ore, non è né rapida né comoda: un male innegabile. La proposta di que-

sto lungo ponte viene, come ho detto, da gerarchi autorevoli, e noi non pensiamo nemmeno a combatterla. Ci basta averla messa in mostra su questa grande vetrina. Sul fondo della vetrina come s'usa dai registi della pubblicità, scriviamo in rosso incandescente una domanda: — Per questi spericolati novatori, che differenza passa tra Venezia e un facsimile di Venezia?

IL PREMIO CREMONA

Luglio 1939

È STATA chiusa la mostra dei dipinti che concorrevano al premio Cremona: concorso meritamente fortunato, pensato e voluto da Roberto Farinacci con lo scopo preciso di richiamare i nostri pittori alla soda e semplice chiarezza, e alla vita. Perché l'esito del concorso è stato felice? Prima di tutto, perché i pittori hanno avuto fiducia in chi presedeva la giuria, sicuri che le mode, le camarille, il rispetto non del fatto ma delle intenzioni, i « sí... ma... », i « però anche lui... », i « badiamo ai giovani », gli « abbiamo fiducia », i « vedrete fra qualche anno » non avrebbero smosso Farinacci dal suo programma e dal suo proposito. Poi, perché si sono scoperti uno, due, tre pittori degni di premio, e ignoti, se non al loro Sindacato, al pubblico davanti al quale, se se lo meritano, il Sindacato dovrebbe pur farli arrivare: ma da sé non ci riesce.

Credete che il buon successo di questo concorso, l'evidente saldezza, chiarezza, umanità, se non altro, del gran dipinto di Luciano Ricchetti che a Cremona ha vinto il primo premio di quarantamila lire, abbiano convinto tutti? In questi giorni erano stati distribuiti tra i pittori che esponevano

alla Quadriennale di Roma i due premii di centomila e di cinquantamila lire. Questi premii hanno convinto anche meno gente; ma è certo che quelli persuasi della giustizia della premiazione romana non sono affatto rimasti persuasi della giustizia della premiazione cremonese; e viceversa. E lo dicono. Non lo dicono a Roberto Farinacci, ma con un sorrisetto di raffinata superiorità, con una sicumera d'iniziati ai misteri del pallido limbo tra la luce del sí e l'ombra del no, lo dicono agli altri, e a noi, e tra gli argomenti mescolano un pizzico di Monaco e di hitlerismo. L'arte degenerata, come giustamente la chiamano là, era pure un bello e comodo sogno o, secondo i gusti, un bell'incubo. E lasciateci (dicono) sognare, perché (ma questo non lo dicono) è tanto piú facile sognare che dipingere.

Ha ragione Oppo, nel suo discorso dell'altro giorno davanti al Duce: « Il soggetto il quale in tutti i tempi è stato tenuto in gran conto... ha valore espressivo soltanto quando abbia a fondamento l'arte vera; altrimenti rimane illustrazione e come tale può stare utilmente nelle prime pagine dei settimanali illustrati ». V'è soltanto l'eterna domanda: quale è l'arte vera? Per me la trovo piuttosto nel quadro di Ricchetti a Cremona che nelle tele di Saetti alla Quadriennale. Qui, con buona volontà, tutt'al piú la intravedo, come una speranza di dopodomani. Luce, piani, forme, caratteri, armonia di volumi e di colori, definizione di un sentimento comune e d'un luogo e

d'un ceto, cosí che togliendo lo sguardo dal dipinto puoi quasi immaginare ciò che diranno o faranno ciascuno dei personaggi: tutto ciò è nell'opera di Ricchetti. Arte vera? Per me, sí. Lassú, in paradiso, v'è Giotto, Masaccio, Raffaello, Tiziano, Tintoretto, Veronese, Tiepolo, e tutti hanno dipinto scene del loro tempo e accettato i soggetti desiderati dai committenti. Quaggiú, v'è questo Ricchetti, spalla a spalla, caro Oppo, con noi. Vogliamo soltanto perché sta vicino a noi chiamarlo illustratore?

Certo non sei tu a pensarlo; e certo quando, senza risalire a quell'empireo, penso ad altri quadri moderni che descrivono scene di vita contemporanea, ai *Fratelli al campo* di Mosé Bianchi, al *Riposo* di Fattori, agli *Sposi* di Favretto, alla *Visita* di Lega, all'*Aratura* di Segantini, al *Viatico* di Morbelli, alla *Pescheria* di Tito, sento che alla sana pittura, anzi all'obbediente pennello di Luciano Ricchetti ancora mancano un accento proprio, un suono inconfondibile, un brivido soltanto suo, una ricchezza gemmante e splendente per cui anche i bifolchi, i contadini e i pastori di Fattori o di Segantini te li ricordi preziosi.

Oppo anche in questa Quadriennale è rimasto fedele al suo programma: « L'avere posto a confronto, come è costume della Quadriennale, le piú diverse tendenze e messo in urto gli estremismi, sempre che siano fecondati da ispirazioni d'arte e di tecnica superiori, ha giovato a far vedere per intero il panorama entro una chiara e onesta luce

d'intelligenza italica ». Lasciamo stare, se permetti, questo aggettivo *italico*, benelliano, preistorico e approssimativo. Tu, Oppo, lo so, preferisci quanto me l'aggettivo preciso, *italiano*. Ma questo urto degli estremismi e questo stare, seduti, a vedere quello che nasce dal loro urto, non è un poco antiquato neutro e parigino? Questi « estremismi », dopo tanti anni che si urtano nelle esposizioni, nelle giurie, nei caffè, non potrebbero finalmente rientrare nelle file, disciplinatamente? Quando finirà questo equivoco tra originalità ed « estremismo », tra gli artisti e i forzatori? Quando mai s'è veduto nella storia dell'arte nostra e della nostra umana civiltà? Non tra Lippi, Botticelli e i loro seguaci; non tra i perugineschi e i raffaelleschi; non tra Giorgione, Lotto e Tiziano, per dire solo di momenti davvero rivoluzionari. Questo, come diceva Giambattista Marino,

> ... vago desio di nove cose
> e d'incognite al mondo arti e virtuti,

è un segno di vita, ma nemmeno in pieno Seicento e in pieno barocco ha mai raggiunto la funamboleria, adesso, di taluni. I piú, e i buoni, rientrano in riga e pensano a lavorare e non a sbalordire. Ma, cogli altri, s'ha proprio da continuare a invitarli, onorarli, premiarli, con questa provvisoria ragione che sono « estremismi » e che s'ha da metterli in urto? Ed è proprio italiano e romano continuarlo?

UN'ARTE NAZIONALE IN OGNI MISSIONE

Gennaio 1941

L'arcivescovo Celso Costantini che durante l'altra guerra era parroco d'Aquileia, che poi è stato per dieci anni delegato apostolico e fervido missionario in Cina, e poi ha visitato non so quante missioni d'Africa e d'America, adesso è a Roma segretario generale di Propaganda Fide e pubblica un libro su *L'arte cristiana nelle Missioni* (Roma, Tipogr. Vaticana, 1940) per provare che l'arte cristiana, anzi cattolica, deve assumere in ogni nazione forme schiettamente nazionali; che erigere chiese, seminari, santuari, cappelle in stile europeo, peggio italiano e romano, cioè francamente papale, concorre a far considerare la religione cattolica predicata dai nostri missionari come una religione straniera, anzi come il prodromo o la conferma d'una conquista militare. Cita a suffragio di questa necessaria libertà e di questa aperta affermazione dell'arte nazionale, consigli, da Roma, espliciti: vecchi e nuovi. Già nel 1659 la Sacra Congregazione « de Propaganda Fide » ammoniva i suoi missionari: « Non ponete alcuno studio e non persuadete per alcuna ragione i popoli a mutare i propri costumi, purché non sieno apertissimamente contrari alla religione e

all'onestà. In verità che cosa è piú assurdo che trasportare in Cina la Francia, la Spagna, l'Italia o qualche altra parte d'Europa? Non questo, ma la fede importate. » E il romano Pio XII, appena eletto, nella sua prima enciclica, rivolgendosi ai missionari, avvertiva « che tutto ciò che non è indissolubilmente legato a errori religiosi troverà sempre benevolo esame e, quando riesce possibile, sarà tutelato e promosso. »

In Cina convertirsi si chiama *soei yang jenn*, seguire cioè gli uomini dell'occidente, e gli stessi convertiti al cristianesimo chiamano le loro chiese *yang tang*, templi europei.

Naturalmente, monsignor Costantini pensa che devono essere gli stessi indigeni convertiti a immaginare, a costruire e ad ornare secondo la propria tradizione, obbedendo al proprio clima e al proprio gusto e adoperando i provati materiali della propria regione, questi templi, seminari, santuari cattolici, evitando ogni contaminazione, cosí che anche l'architettura religiosa rimanga un linguaggio limpido e originale, e non un confuso gergo di meticci. Ed è stato stupefatto ed offeso quando ha trovato nelle chiese dell'Africa settentrionale francese, oltre « lo sfarzo banale dell'arte in serie e la cianfrusaglia industriale ecclesiastica », dozzine di volgarissime statue con le quali si ferisce l'assoluto ereditario monoteismo dei maomettani da convertire o già convertiti. La piú nuda architettura è preferibile a questi bassi errori di psicologia, prima che d'arte. « In un recente viaggio

nel Senegal e nel Sudan francese ho notato il singolare e maschio carattere dell'architettura locale. Spesso gli edifici sono in semplice terra battuta, ma rivelano un'impronta architettonica inconfondibile. » Un altro missionario esemplare, monsignor Dellepiane, delegato apostolico nel Congo belga, quando nel 1936 ordinò in Léopoldville una mostra cristiana d'arte negra, era altrettanto inflessibile: « Perché la Chiesa appaia veramente universale, vivente e operante in tutti i paesi, è necessario che gli edifici e gli oggetti del culto si ispirino e si rivestano dell'arte di ciascuna nazione. Nel Congo è necessario che s'ispirino e si rivestano dell'arte del Congo. »

Questi missionari alacri austeri intelligenti mirano per la via degli occhi alle anime e non hanno dubbi, anche perché non vogliono averli. Sentirebbero di mancare al loro cómpito sacro se li avessero e se se ne lasciassero turbare o deviare o ritardare. Uno scrittore d'arte laico, il berga Van den Bosche, giustamente li avvertiva nel 1937 sul *Bulletin des Missions* (e tolgo la citazione dal libro stesso di monsignor Costantini): « Il carattere missionario può avere delle esigenze, come anche il carattere sacro; ma anche quello artistico ha le sue, e perché possa esistere arte sacra missionaria bisogna anche che esista la vera arte. Distinguiamo, ma non dimentichiamo che un'opera per essere bella deve essere un tutto vivente. La vita d'un'opera d'arte sta nella sua unità, spontaneità e sincerità... Se si vuole che l'arte indigena cristiana fio-

risca, si lavori prima di tutto a riannodare la tradizione artistica e si aiuti l'indigeno a ritrovare sé stesso, a riinventare, se è necessario, le sue tecniche tradizionali... Intanto non domandiamogli troppo. Una cappella di paglia può essere arredata e decorata dall'indigeno con senso artistico quasi perfetto; ma non è ancora il momento di chiedergli una Madonna o una Via crucis ».

Insomma l'arte non è un fatto di sola volontà, e chi giudica l'arte non deve giudicare soltanto le intenzioni dell'artista come oggi è il facondo e non fecondo uso di alcuni scrittori d'arte italiani, ma prima di tutto deve giudicare l'opera fatta e compiuta. Sí, le scuole in tutte le missioni; ma dove trovare gl'insegnanti? V'è uomini di buona dottrina e di buon gusto e soprattutto di buona volontà, tra i missionari, ma soltanto chi ha pratica dell'arte può insegnare l'arte; e soltanto l'arte ch'egli pratica.

Non basta. Molte missioni vivono e predicano con la voce e con l'esempio in paesi da poco tempo occupati e pacificati nei quali non è inutile che con lo stile di un edificio solenne e durevole e frequentato e onorato come è la cattedrale o solo la pieve, sia ancora affermata la superiore civiltà dell'occupatore. Non ammiro molto lo scolastico progetto per la nuova cattedrale di Addis Abeba, con cui Cesare Bazzani ha voluto ficcare nel cuore dell'Abissinia un mansueto ricordo del nostro michelangiolesco San Pietro; ma nemmeno so im-

maginare lo stile indigeno in cui si sarebbe dovuto disegnare per Addis Abeba una cattedrale cattolica romana, non alessandrina e non copta. V'era, e v'è sempre, il pericolo di una chiesa alla novecento come se ne sono vedute sorgere perfino a Roma, e monsignor Costantini ha contro questo pericolo scritto sei anni addietro un libro, *Arte sacra e Novecentismo*, che non poteva essere piú franco; ma quando contro il progetto Bazzani egli si duole di veder continuare nell'arte cristiana e proprio nell'Africa nostra « la povera e consunta tradizione del passato » ci vien la tentazione di domandargli un consiglio piú preciso. Forse i gesuiti, grandi missionari anche loro, i quali furono cacciati dall'Etiopia appena nel Seicento il negus Fasiladas ebbe ristabilita la chiesa monofisita, non sarebbero dell'opinione di Costantini su quella povera e consumata tradizione... Anche quello che in America è chiamato il *Mission Style* con le sue cupole senza tamburo e i suoi ornati plateschi, cioè da orafi, minuti, soprabbondanti, anche policromi, partí da esempi monumentali, ma prima di tutto dalla volontà dei viceré spagnoli di far sapere e vedere che essi erano incontestabilmente i padroni e che anche l'architettura parlava spagnolo. Né si può negare che anche quelli spagnoli fossero cordialmente cattolici.

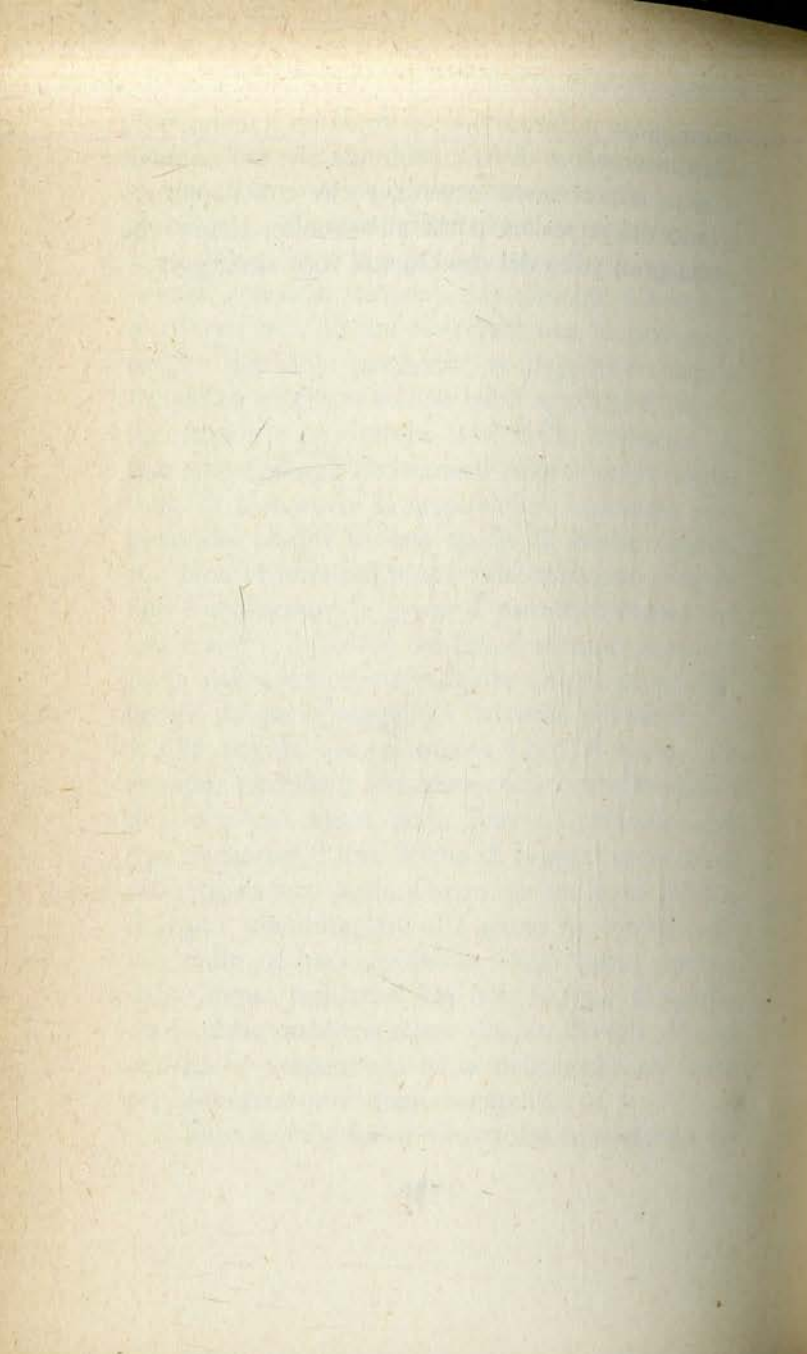
Il fatto è che di tutti i popoli catechizzandi dei quali tratta questo animoso libro di propaganda, solo quelli che come la Cina, il Giappone, l'India,

l'Indocina, e anche il Marocco di Lyautey hanno un'arte loro, caratteristica e ancora viva ed esperta, potranno rapidamente dare architetti e artigiani capaci di creare architetture e artigianati cattolici. Per gli altri bisogna aspettare che con scuole, mostre, concorsi, tentativi, pacatamente si formi o si riformi nei giovani convertiti una tradizione e magari uno stile nazionale, se l'aggettivo non è troppo superbo per talune tribú negre dell'Africa occidentale o per talune isole della Polinesia. A mantenere intagli decorazioni colori non si rischia forse di mantenere la crepuscolare coscienza religiosa dei neofiti in una specie di limbo equivoco? Non vedono essi proprio dai missionari rispettate e mantenute le grosse e primitive forme del loro errore e il ricordo dei feticci sconsacrati quando la nuova e limpida religione voleva proprio liberarli da quelle magiche e infernali potenze?

Alla pagina 402 di questo libro si trova, per esempio, riprodotto il monumento commemorativo di una prima messa nella Nuova Caledonia, con due missionari e una decina di ragazzi accoccolati sull'erba ai loro piedi. Dietro, su tre nani pilastri di legno, sono intagliati alla grossa tre mostri paurosi dalle occhiaie profonde, dalla bocca aperta, dalla lingua pendente. Da noi, ragazzi di quella età li chiamerebbero senza dubbio diavoli. Ma io non ho né l'esperienza né la delicatezza né l'arte per sfiorettare con questi scrupoli.

Il libro di monsignor Costantini è insomma un

coraggioso programma, scritto da un italiano, anzi da un sacerdote di fede profonda che nel nome di Cristo non conosce ostacoli, e che con l'approvazione dei superiori parla all'avvenire, sicuro che sulla gran volta del cielo la sua voce riecheggia.

MUSICA E PUBBLICO

Ottobre 1938

Il mese scorso a Venezia nel convegno dei direttori di Conservatorii e Licei musicali, ho udito da parecchi relatori e interruttori parlare di edonismo e degli scopi edonistici che conducono gli uditori nei teatri d'opera e nelle sale dei concerti; e parlarne con disprezzo. Edonismo, edonistici: bei paroloni in toga. Né da quello che mi rivelavano i volti dei parlatori, né da quello che bene o male sapevo di loro, costoro erano filosofi. Pronunciando quelle parole difficili certo non pensavano ad Aristippo di Cirene il quale inventò la filosofia dell'edonismo e identificò appunto la virtú col piacere e affermò non esistere altro bene che il piacere, *voluptas in motu,* e altro male che il dolore. Quelli che vanno a un concerto o a un'opera per puro edonismo (cosí dicevano a Venezia), siamo noi ignoranti di musica e assetati di musica che, pagato il nostro posto, desideriamo goderci quel concerto o quell'opera; sí, godercelo senza pensare alla moda o ai modi della musica, ma abbandonandoci a essa, lasciandola per gli orecchi penetrarci tutti e, se siamo entrati con l'ansia d'un cruccio, sentire che per quell'invisibile farmaco la nostra febbre cede a una lieve ebrietà dalla quale ci desteremo in pace;

e, se abbiamo portato nella penombra della sala una nostra opaca malinconia, sentire che lentamente la malinconia svanisce ed esce da noi, diventa la malinconia d'un altro e ci torna purificata e quasi desiderata; e anche se siamo venuti accesi e distratti da una nostra intima gioia o illusione, sentire che presto essa delicatamente s'adatta alla nostra misura, esperienza ed età, vestita di saggezza. E potrei continuare a lungo enumerando i piaceri e i beneficii della musica: buona musica, s'intende, e bene eseguita. Edonismo? Edonista?

Ma di chi credete, cari maestri, professori, direttori, operisti, suonatori, musicologi, musicografi, cantanti, critici e comprimari, che sia composto, che sia mai stato composto il pubblico che fa il durevole successo d'una musica? Da noi ignoranti, ma ignoranti senza pregiudizi e senza preconcetti, pronti ad applaudire e a tornare al prossimo concerto e alla prossima rappresentazione se la musica ci ha presi e ci ha fatti per un'ora migliori o almeno diversi, piú forti cioè o piú teneri, piú lieti o piú tristi, regalandoci finalmente un poco (si perdoni la frase assurda) d'infinito: se la musica insomma, come si diceva nel secolo scorso (e chiamatelo pure stupido se onestamente sentite di averlo superato o di poterlo superare), ci ha rapiti.

L'immaginate voi un pubblico composto soltanto di tecnici della musica, di cari colleghi, di dotti critici, di studiosi che magari vengono con lo spartito in mano e prendono note e al momento buono accennano sotto voce la frase che ascoltano, non

con le parole del libretto ma col nome delle note? Tutti ingressi gratuiti, s'intende; e l'edonismo, il piacere, la voluttà sarà alla fine tutta del soprintendente, dell'amministratore e del bilancio.

Gioco, calcolo, sorpresa, novità, esperimento, e per chi ce l'ha, sapienza: questa sarebbe la musica nuova. Chi può giudicare una musica siffatta se non è un tecnico, se è soltanto un povero spettatore il quale iersera ha applaudito felice *Traviata* o *Tristano, Tosca* o *Pelléas*? Ma proprio questo paradosso, che la musica è diventata tanto astrusa da essere comprensibile solo dai musicisti, non è la causa prima della diffidenza del pubblico verso ogni opera nuova che gli si presenti alla ribalta? In poesia è lo stesso. Non capisci? Non riesci a goderti che un verso su dieci? Colpa tua, perché non sei un iniziato. E allora, chi non è un iniziato, se ne resta a casa e si mette, derelitto ma tranquillo, a rileggere Orazio o Petrarca e magari Baudelaire, o, se vuol musica, infila sul perno del grammofono il disco con *Ecco mormorar l'onde* di Monteverdi; e l'anima gli vola.

Ha torto? « Noi oggi rifiutiamo il romanticismo decadente degli isolamenti sdegnosi e delle corrucciate secessioni perché il Fascismo ha abbattuto tra classe e classe, tra uomo e uomo, tutte le barriere d'egoismo e d'incomprensione, anche quelle erette in nome di una tramontata estetica del sublime ». Sono parole del discorso limpido, anzi coraggioso, pronunciato al Convegno da Marino Lazzari,

direttore generale delle arti belle, cioè anche della musica.

Ho fatto questa difesa di noi pubblico con parole semplici e con argomenti dozzinali. Chi voglia leggere le stesse idee, ma provate da una dottrina espertissima e affilate da una logica tagliente, si legga o si rilegga la persuasiva prefazione di Guido Pannain al suo libro *Musicisti dei tempi nuovi*, ovvero lo scritto d'Ildebrando Pizzetti sulla *Tribuna* del 2 ottobre 1938.

Conclusione: che i direttori di Conservatorio invece di prendersela col nostro edonismo, modo gentile di chiamarci ignoranti, intonino il « Veni Creator », e i musicisti facciano coro:

> Accende lumen sensibus,
> Infunde amorem cordibus.

Tenga la bacchetta, con meritata autorità, Marino Lazzari.

LIBRI ILLUSTRATI

Ottobre 1936

Confesso che un libro di bei caratteri soltanto, e bene stampato, mi piace piú d'un libro ornato di bei fregi, e che un libro soltanto ornato mi piace piú d'un libro illustrato. Preferisco rileggermi Dante come Dio l'ha fatto, senza che i disegni, sieno pure di Sandro Botticelli, mi definiscano le tre orride facce della testa di Lucifero, ovvero su in Paradiso gli angeli che passano e ripassano dalle corolle al miro gurge. Preferisco che la mia libera fantasia, per quanto poco valga, segua a suo grado la musica del verso, si sogni il colore dell'aria, si culli al va e vieni d'una rima, s'afferri a una parola piú scolpita per non sprofondare nel fulgore o nelle tenebre, alzi gli occhi dalla pagina al baleno d'una immagine, dia a Matelda o a Beatrice il volto che piú quella sera le torna.

Ma che si vuol dire quando si dice che un libro è stampato bene? Tra le edizioni sommarughiane in elzeviro del primo D'Annunzio e la classica edizione Mondadori di Tutte le Opere di lui non è passato mezzo secolo, e pare d'essere trascorsi da un polo al polo opposto. Chi ricorda, ai primi del secolo, le vignette quasi fotografiche che, rompendo a capriccio le righe, illustravano i romanzi di

Bourget o di Louÿs, per nominare insieme l'acquasanta e il diavolo, sa che nessuno, e tanto meno gli autori, ne tollererebbe adesso di simili dentro un romanzo di Pirandello o di Panzini, di Moretti o di Bacchelli. Anche i legni di De Carolis, che nel 1904 descrivevano, con un fare tra arcaico e paesano, qualche scena della *Figlia di Jorio*, apparissero oggi, sembrerebbero, al giudizio stesso del poeta sempre piú incontentabile, artificiosi e inutili, d'un prerafaelismo manieroso che per sembrare fresco e ingenuo si profuma di spigo, ma questo spigo è *lavender* di Yardley o di Atkinson.

Eppure è stato Adolfo de Carolis a ricondurre da noi l'illustrazione del libro al semplice fregio e ornamento, e a ristabilire la legge italiana di tutti i libri figurati del Rinascimento, da Venezia a Firenze: che cioè il chiaroscuro di un'illustrazione anche a pagina intera non dovrebbe mai essere piú grave del chiaroscuro della vicina pagina stampata. Per questo, il disegno soltanto lineare, inciso per lo piú nel legno, fu allora il piú ammirato. Fossero fregi, iniziali, vignette o scene con piú figure (vignetta fu prima, in Francia, chiamato il semplice fregio a tralci e viticci e pampani che faceva da testata o da cornice a una pagina miniata). Nelle silografie e incisioni isolate la Germania, allora, ci superò per un decennio o due; ma nel libro figurato fummo presto i padroni e i maestri.

I frontespizi, le vignette, i titoli, i finali incisi sul rame sono stati invece il vanto della stamperia francese del Settecento. Basta guardare anche adesso

nelle pubbliche vendite i prezzi che raggiungono il La Fontaine del 1755 con le figure di Oudry o quello di Amsterdam del 1762 detto dei Fermiers Généraux con le figure di Eisen, o il Molière del 1773 illustrato da Moreau, o il Decamerone del 1757 e l'Ovidio del 1771 illustrati da Gravelot, Boucher e Eisen, per accorgersi che l'ammirazione per un'arte cosí fine e una grazia cosí galante non diminuisce col passare degli anni, anzi dei secoli. Né i collezionisti sono soltanto francesi, ma americani, tedeschi, inglesi, svizzeri. Anche la voga delle edizioni rare dei romantici dell'800 e dei libri illustrati da Raffet, Daumier, Gavarni, Doré, è cominciata in Francia e ha trovato là il suo cronista attento e onniveggente, Léopold Carteret, autore, tra il 1924 e il '28 dei quattro volumi del *Trésor du Bibliophile romantique et moderne*, dal 1801 al 1875.

I tanti modi inventati nello scorso secolo e in questo per riprodurre meccanicamente a migliaia di copie, presto e talvolta bene, disegni e incisioni anche a colori hanno ormai divulgato il libro adorno ma non piú raro. Cosí adesso il vero raccoglitore si volge soltanto alle prime edizioni o al libro cosí detto d'Arte che è il libro stampato con cura, su carta scelta, e illustrato da un artista con incisioni o litografie eseguite o stampate da lui stesso, copia per copia, cioè originali, in una piccola tiratura di rado superiore ai duecento esemplari. Traggo la definizione dalla premessa di Tammaro De Marinis al catalogo della Mostra internazionale di questo libro da lui preparata e ordinata con severo

gusto nella Biennale veneziana che s'è chiusa l'altro giorno. In De Marinis il buon gusto è affinato dalla cultura su libri d'ogni epoca e luogo e da una lunga esperienza delle biblioteche, raccolte e mercati di tutto il mondo. Come i veri conoscitori non solo dei libri e dei quadri ma anche degli uomini (solo per le donne è bene aspettare il secondo incontro, e pei vini il secondo sorso, cosí da scoprire, se c'è, il fondígliolo), egli ormai può giudicare un manoscritto, una miniatura, un volume, una stampa alla prima occhiata. Un esame piú attento gli serve solo a trovare argomenti per convincere gli altri e per assicurare sé stesso. Dalle mostre della Legatura italiana a Palazzo Pitti nel 1922 e del Libro italiano a Parigi nel 1926, fino a questa mostra adesso di Venezia, tutta di libri degli ultimi trent'anni, egli ha provato in pubblico queste infallibili doti di bibliofilo.

Come concetto e come lavoro, gl'illustratori si possono sempre dividere in due specie. O vogliono dare, d'una scena del romanzo o del poema, una visione precisa quasi fotografata dal vivo e, per quel che possono, oggettiva, ma questi sono sempre meno; ovvero intendono soltanto di alludere ai fatti narrati, di commentarli a loro modo e di delineare quella che è stata alla lettura del testo la reazione delle loro fantasia e intelligenza, e questi sono i piú. Graficamente, o vogliono fare prima di tutto la loro bella pagina in litografia o in acquaforte o in silografia, a proposito del libro da illustrare, e allora sono liberi come se dipin-

gessero un quadro; ovvero pensano al bianco e nero dei margini, dei caratteri e delle righe nelle pagine stampate dove intercalano i loro disegni e si propongono di rispettarne il chiaroscuro; e allora i nostri silografi tra Quattro e Cinquecento restano, se non i loro maestri, i loro paterni consiglieri. In questa obbedienza e concordanza sono esemplari molti illustratori inglesi, da Eric Gill a Muirhead-Bone; ma purtroppo a Venezia i libri inglesi erano pochi.

I piú erano francesi. Ottimi, per questo equilibrio del chiaroscuro e per la freschezza dell'invenzione, Naudin coi disegni per l'*Ingénu* di Voltaire; Picasso nelle *Metamorfosi* molto piú felice che nel *Chef-d'oeuvre inconnu* di Balzac, troppo lontano da ogni parentela con quel cerebrale; Gus Bofa nel *Gulliver* di Swift; Laboureur nella *Pace* d'Aristofane. Ma quando nelle acqueforti entra il colore, allora la regina degl'illustratori è Mariette Lydis, sicura e incisiva nel tracciare la figura e nel darle con un'anima ardente gesti di belle cadenze: *Sappho* nel 1933, i *Dialoghi di Luciano* nel 1930, *Baudelaire* nel 1928. Mariette Lydis infatti s'appoggia sempre sul disegno e sul carattere, e i suoi colori leggeri non appesantiscono i lineamenti, cosí che la pagina del testo non è mai sopraffatta dalla pittura vicina. Negli stessi *Fioretti di San Francesco* stampati a Verona nell'officina Bodoni da Hans Mardersteig, tipografo incomparabile e di fama ormai mondiale, le silografie di Molnar, d'un gusto, come si suol dire

con un aggettivo elastico, primitivo, s'accordano assai meno al loro testo.

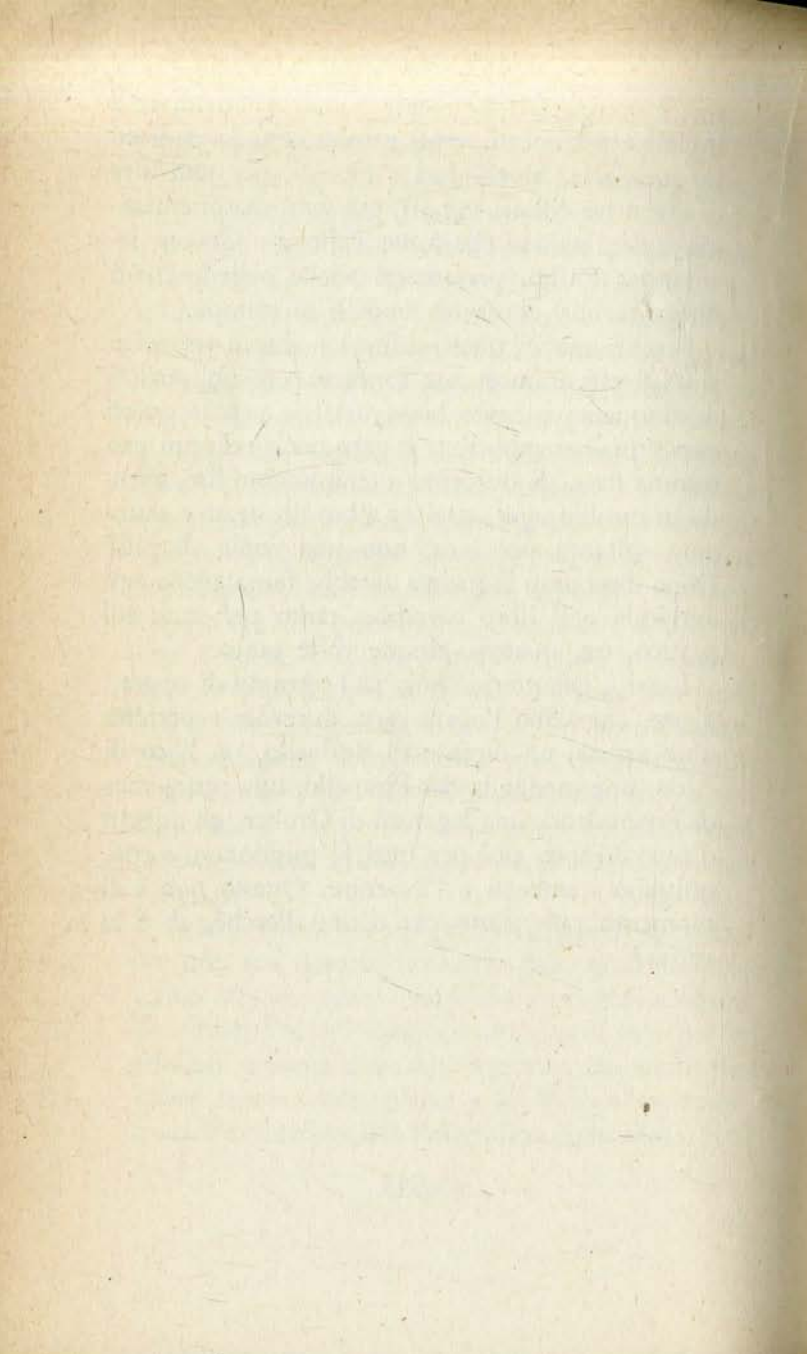
S'intende che fra trenta o quarant'anni il gusto sarà mutato; anche il mio, se ci fossi. Certe concordanze come quelle tra *Les Hommes abandonnés* di Duhamel e le litografie di Vlaminck, tra *Bubu de Montparnasse* di Philippe e le acqueforti di Dunoyer de Segonzac, tra *Les lettres espagnoles* di Lacretelle e gli acquerelli incisi in legno da Marie Laurencin, perfino tra *Pêcheurs d'Islande* di Loti e gli acquerelli di Simon (avete piú riletto Loti? Lo ritrovereste tutto scolorito e impolverato), forse allora sembreranno contrasti e contraddizioni. Ma quando caratteri, carta, inchiostro, frontespizio, pagina, margini, stampa, cucitura, legatura, sieno perfette, cioè accurate, sicure, nitide e solide, e rappresentino il gusto e la moda, sia pur bizzarra, d'un'epoca, il valore del libro d'arte non tramonterà mai o, se per poco tramonterà, risorgerà, se non come arte, come curiosità e documento. Chi poteva pensare che le legature romantiche alla gotica, sulla metà dell'Ottocento, sarebbero state adesso tanto rivalutate dai raccoglitori?

Perché questi raccoglitori sono pochi in Italia? Ve n'è; ma dovrebbero essere dieci volte di piú; e non solo pei nostri incunaboli e pei libri a figure del Quattro e del Cinquecento, e non solo per le edizioni príncipi d'un dato scrittore, ma anche per questi nuovi « libri d'arte. » In Italia s'hanno ormai, a cominciare dal Poligrafico dello Stato, edi-

tori e stampatori che niente hanno da invidiare a inglesi e a francesi, venti e trent'anni fa padroni in quest'arte. Mondadori e Hoepli, per non dire di due o tre editori minori, piú lenti ma attentissimi, e degl'italiani che come Tallone o Govone lavorano a Parigi, presentano anche nelle presenti difficoltà libri che sono modelli di stampa.

Perché uno di questi editori o due o tre collezionisti piú animosi non fonderebbero una società di cinquanta o cento buongustai, e perché questi non s'impegnerebbero a pagare per dieci anni una somma fissa, da duecento a cinquecento lire, avendo in cambio ogni anno un libro illustrato e stampato soltanto per loro, non una copia di piú? Dopo dieci anni la società avrebbe fama anche agli antipodi, e il libro varrebbe, tanto per stare sul pratico, tre, quattro, cinque volte tanto.

Lussi e galanterie? Solo sull'esempio di oggetti d'arte, che siano l'opera rara, durevole e perfetta d'un artista, un dipinto di Raffaello, un libro di Aldo, una medaglia del Pisanello, una cassapanca di Buontalenti, una legatura di Grolier, gli oggetti d'uso corrente, cioè per tutti, si migliorano e conquistano i mercati e l'avvenire. Questo non è il momento piú adatto per dirlo? Perché, se è la verità?

PUBBLICO AI MUSEI

Nel discorso limpido, pratico e metodico, tenuto dal ministro Bottai il mese scorso al convegno romano dei soprintendenti alle antichità e alle belle arti, è a ogni passo esaltata « la presenza militante, opportuna, indispensabile, della tradizione nell'impresa storica dell'Italia fascista. » Dei musei e delle pinacoteche è detto che non devono rivolgersi « soltanto agli studiosi e ai loro interessi scientifici, ma al gran pubblico e alle sue esigenze culturali. » Culturali, direi, fino a un certo punto, perché se a Brera o agli Uffizi o alla Galleria di Venezia o al Museo di Napoli molto piú pubblico andasse per cercarvi non tanto la cultura quanto « quella medesima esaltazione dello spirito che altrove può esser data dall'audizione d'una musica o dalla lettura d'una poesia », si sarebbe fatto un gran passo verso la popolarità dei musei. Ho citato parole del soprintendente Guglielmo Pacchioni a quel convegno. Ma come rivolgersi al gran pubblico? Col buon ordinamento delle raccolte, prima di tutto; e salvo due o tre eccezioni, si può dire che l'ordinamento delle nostre pubbliche raccolte d'arte è buono, chiaro, logico e riposante, senza che cada mai nella neutra e nuda monotonia scien-

tifica di taluni nuovi musei d'oltralpe e d'oltremare, divenuta anche piú neutra e piú nuda pel contagio dell'architettura meccanica che è di moda. Della quale malinconica nudità si possono vedere parecchi esempi nel fascicolo di giugno dell'*Architecture d'aujourd'hui.*

Ma il piú savio ordinamento d'una pubblica raccolta di pitture o di scultura diventa in pochi giorni ordinario. Un museo non è una biblioteca dove uno va a domandare i libri che gli occorrono per un dato studio, esame e ricerca. Lo studioso, sí, può andare e tornare in un museo per gli scopi pei quali va in biblioteca. Ma qui noi parliamo, come parlava il ministro, del gran pubblico. Ora al confronto dei grandi musei inglesi, tedeschi, francesi, i nostri grandi musei e le nostre grandi gallerie mancano del richiamo di periodici e piani commenti, detti passeggiando davanti ai dipinti e alle statue, da studiosi garbati, esperti e dotti, tanto sicuri della loro dottrina da non esserne piú superbi. Per studiosi intendiamo non solo direttori e ispettori, professori ordinari e liberi docenti d'università, ispettori onorari e insegnanti di scuole medie, ma anche critici e scrittori liberi da cariche ufficiali e abituati a spiegarsi senza prosopopea e capaci di rispondere alle domande dei visitatori che in una passeggiata come quella li seguissero e ascoltassero.

Conosco quasi tutti i nostri soprintendenti e la gravità del loro compito quotidiano. Da Majuri ad Aru, da Poggi a Chierici, da Fogolari a Tar-

chiani, da Serra ad Aurigemma, da Pallucchini a Vené, essi, accanto alla perfetta conoscenza delle opere mobili e immobili loro affidate, conoscono anche il pubblico e il modo di comunicare con esso e di parlargli affabilmente senza peso d'erudizione, cosí che potrebbero presto e bene giudicare e scegliere queste guide sicure d'un'ora e fissare gl'itinerari nelle sale dei loro musei, e i giorni e l'ora piú convenienti; nelle grandi città, una alla settimana, e solo nei mesi di folla o, come oggi si dice, di punta. Se, per esempio, nei musei, chi accompagnasse, fosse anche pratico di scavi e di luoghi donde quei dati vasi o bronzi sono stati tratti, sarebbe una fortuna per gli ascoltatori. Il vaso, il bronzo, la statua, il frammento, apparirebbero piú presto vivi. Perché lo scopo dovrebbe essere questo: far sembrare viva e attuale l'opera antica e antichissima, far sentire insomma che i musei non sono cimiteri e le opere d'arte mummie dissepolte, ma che, come un sonetto del Petrarca o una musica del Palestrina, esse sono sempre calde e spiranti, capaci di accrescere il calore del nostro sangue e di dare un ritmo al nostro respiro.

In questa scelta di uomini e di orari e di programmi Marino Lazzari, direttore generale delle Arti, d'intelligenza alacre e cordiale, esperto e rispettoso del pubblico perché viene dal giornalismo, potrebbe dare indirizzi e consigli arciutili. Del resto non c'è che da provare...

... e s'intende, da pagare. Ma tutte le categorie sopra elencate dalle quali si potranno trarre questi

illustratori cordiali e peripatetici, sono abituate, come il Ministro e il Direttore generale sanno, a stipendii e compensi cosí anacoretici che il premio per ogni passeggiata sarebbe bene accolto anche se leggero. Anni addietro facemmo tre o quattro di queste prove nella Mostra giottesca: l'aumento dei visitatori e perciò dei biglietti d'ingresso quando era annunciata una di queste dicerie, fu sempre cinque volte superiore alla spesa.

UN'IDEA PER L'ESPOSIZIONE UNIVERSALE A ROMA

Quando cominciavamo a scegliere e a raccogliere le opere per la mostra giottesca a Firenze, riandavamo i ritratti di san Francesco d'Assisi che nell'Italia nuova è stato il primo uomo raffigurato dal vivo o dal fresco ricordo, per amore e per venerazione. Il ritratto di lui che è dipinto sul muro a Subiaco, o quello d'Assisi dato a Cimabue non si potevano certo staccare e portare a Firenze; ma la tavola di Bonaventura Berlinghieri che è nel San Francesco di Pescia, datata 1235, quindici anni dopo la morte del santo, con l'apparizione di quella figura altissima sotto il cappuccio, scarna e accigliata, che alza la palma della destra per mostrarci il foro delle stimmate divine, o solo per consigliarci pace e silenzio; e la tavola una volta detta di Giunta Pisano, custodita in Santa Maria degli Angioli, che, quand'era nudo legno, fu la tavola stessa su cui Francesco giacque in agonia poggiando il capo sul guanciale d'ermesino rosso portatogli da Giacomina de' Settesoli, *hic mihi viventi lectus fut et morienti*, dovevamo ottenerle; e le abbiamo ottenute.

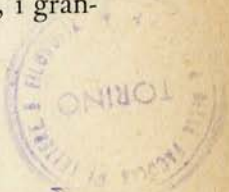
A pronunciare nomi come questi e a toccare

opere come queste, par di muovere il battaglio d'una campana sull'alto d'un campanile: squillano súbito e ogni squillo riempie il cielo. Se una volta si facesse una grande mostra delle immagini dipinte e scolpite dei santi italiani, proprio italiani di patria e di lingua, da san Francesco, da san Tommaso, da santa Chiara, da sant'Antonio, da santa Caterina, da san Bernardino, da Sant'Antonio fino a San Francesco di Paola, a San Filippo Neri, a San Carlo Borromeo, quale altra nazione potrebbe vantare una schiera altrettanto impavida e gloriosa e, per l'arte di quelle pitture e sculture, ammirabile? Forse non è ortodosso in una chiesa universale come è la nostra Chiesa, aver l'aria d'opporre santi italiani a santi francesi o a santi spagnoli. Ma insomma se i nostri artisti hanno saputo raffigurare non solo la divinità ma anche la santità in modo che ogni nazione e razza la capisse e adorasse, senza che mai, nemmeno per mano dell'Angelico, il fulgore dell'aureola abbia offuscato l'umanità di quei santi, questo primato non è un reale primato italiano, e non ha giovato appunto all'universalità della chiesa cattolica? E i caratteri salienti di questi santi, mettiamo di Francesco d'Assisi e di Filippo Neri, non sono stati caratteri schiettamente nostri, ad esempio la prode serenità anche nello spasimo e nell'estasi e la cordiale semplicità davanti a un tiranno minaccioso o davanti a una folla inginocchiata?

Ma tra quei dipinti e in quella fatica il pensiero passava da san Francesco a Giotto, e passava a Dan-

te. Un giorno avevamo posto nella sala maggiore della mostra la fotografia della targa col ritratto di Giotto scolpita da Benedetto da Maiano, e con l'epigrafe dettata dal Poliziano: una fotografia grande quanto l'originale che è in Santa Maria del Fiore. S'era pensato anche ai ritratti, che si dicono di lui, nel cappellone degli Spagnoli a Santa Maria Novella o, accanto a Dante, in Bargello. Ecco un'altra mostra senza possibile confronto oltr'alpe: i ritratti, non soltanto gli autoritratti, dei nostri architetti, scultori, pittori, incisori piú celebrati. Allineàteli a caso come vengono, volti e nomi, alla memoria: Giotto e Mantegna, Brunellesco e Alberti, Botticelli e Lippi, Signorelli e Michelangiolo, Raffaello e Leonardo, Cellini e Vasari, Tiziano e Tintoretto, Veronese e Bernini. E poi seguitate coi poeti, i narratori, gli storici, i filosofi, i commediografi, da Dante a Leopardi, da Petrarca a Manzoni, da Boccaccio a Carducci, da Poliziano a D'Annunzio, da Ariosto a Metastasio, da Tasso a Pascoli, da Machiavelli a De Sanctis, da Guicciardini a Mazzini, da Bruno a Rosmini, da Goldoni a Pirandello, da Vico a Gioberti. Tutte fame riconosciute dovunque: proprio da esposizione universale.

E aggiungetevi i grandi papi e i grandi re fino al nostro, i grandi statisti fino a Mussolini, i grandi condottieri fino al duca d'Aosta, i grandi esploratori da Colombo al duca degli Abruzzi, i grandi scienziati da Galileo a Marconi, i grandi musicisti da Monteverdi a Puccini, i grandi giuristi, i gran-

di medici, i grandi astronomi, i grandi cerusici, i grandi attori, i grandi cantanti. Naturalmente la raccolta dovrebbe essere chiaramente divisa, se si può dire, per categorie, con un ordine rispondente a un meditato sistema, cosí che il visitatore, entrando, súbito sapesse quali costellazioni fissare in quel firmamento, in quali cappelle pregare dentro quel pantheon.

È a Londra all'angolo di Trafalgar Square una Galleria nazionale del ritratto, dentro un edificio di stile, almeno nell'intenzione, italiano. In una trentina di sale, foltissime di tele, acquarelli, disegni, miniature, vi s'incontrano nomi e figure insigni, e anche belle opere d'arte, ché il ritratto ha sempre tenuto anche nella pittura inglese un posto d'onore. Ogni pomeriggio una guida che sa di storia e d'arte accompagna i visitatori e commenta le immagini piú illustri. Anzi quattro volte la settimana a ora fissa v'è una guida speciale, una donna per lo piú, pei ragazzi e i fanciulli. In un banco vicino all'ingresso le cartoline e le fotografie si vendono a centinaia.

Non sto a fare confronti di gradi e di gradini tra le due storie e le due civiltà. Né è colpa degl'Inglesi se alla loro storia manca quella che si chiama l'antichità, anche perché essi col loro ingenuo sussiego sono pronti a riconoscerci ammirabili piuttosto prima di Cristo o almeno prima della Riforma che dopo. Mi limito all'impressione di quello che si suole chiamare il visitatore medio, nel senso in cui diciamo scuole medie. Certo è che uno stra-

niero appartenente a questa aurea mediocrità, visitando la galleria dei ritratti dei grandi Inglesi, su cento nomi ne incontra sí e no cinque che già conosce; ma un Inglese o un Americano della stessa levatura il quale visitasse una galleria simile coi ritratti dei grandi Italiani, su cento ne avrebbe udito nominare, almeno nominare, novanta a cominciare appunto dai suddetti Dante, Giotto e Francesco. Ripeto: il confronto è superficiale perché si può giungere a commisurare una cultura a un'altra, ma un'ignoranza a un'altra non si può, la cultura avendo i suoi limiti e l'ignoranza no.

Il confronto è anche vano perché proprio in Italia una galleria siffatta non c'è, prima di tutto perché in Italia siamo troppo ricchi di glorie, e noverarle o vantarle purtroppo ci sembra inutile. Non c'è: ma perché non si formerebbe a Roma per l'esposizione universale dopo la guerra e la vittoria? Sarebbe una galleria bella, utile, unica al mondo; e potrebbe, chiusa l'esposizione, rimanere per la nostra gloria e fierezza.

Dei ritratti ai quali alludevo, molti sono mobili e si possono raccogliere a Roma; ma parecchi sono murati come quello di Giotto o di Mantegna, o dipinti ad affresco come nella cappella Sassetti in Santa Trinita di Firenze quelli di Lorenzo il Magnifico, di Agnolo Poliziano, di Luigi Pulci, per dare cinque esempi su cento. Bisognerebbe preparare calchi e copie, il giorno che i dotti di ciascun ramo (nell'Accademia d'Italia?) avessero compiuta la parca e severissima scelta. Il criterio per sceglie-

re lo formula Dante stesso quando nell'ottava bolgia domanda a Guido da Montefeltro

> Se il nome tuo nel mondo tenga fronte.

Chi non ha tenuto fronte, a Roma e in quell'occasione s'ha da escludere.

LA MALINCONICA STORIA DELLA QUADRERIA LAYARD

Novembre 1940

Nell'ottobre del 1912 Lady Layard moriva a Venezia, nel suo palazzo sul Canal Grande. Era la vedova di Sir Austen Henry Layard, nato nel 1817 e morto nel 1894, che era stato uno dei primi scavatori di Ninive, aveva pubblicato su quegli scavi tre libri anche oggi stimati, aveva fatto parte della Camera dei Comuni, era stato due volte sottosegretario agli Esteri, poi ministro a Madrid e a Costantinopoli. Giubbilato, s'era venuto a riposare a Venezia in quel suo palazzo dalla facciata rossa.

Il signor Layard, giovandosi dell'amicizia dei nostri piú sagaci scrittori e conoscitori d'arte, primo Giovanni Morelli, aveva raccolto in casa sua bei quadri di scuola veneta, lombarda, ferrarese, e morendo li legò tutti alla Galleria Nazionale di Londra, col patto che essa ne sarebbe entrata in possesso solo alla morte della vedova del donatore e che fino allora Lady Layard li avrebbe custoditi a Venezia nel detto palazzo.

Ora il 31 dicembre 1903 sette di quei quadri, e precisamente un ritratto virile creduto d'Antonello da Messina, la *Pietà* di Sebastiano del Piombo, una Madonna di Giovanni Bellini, la *Partenza di*

Sant'Orsola dalla casa paterna del Carpaccio, l'*Allegoria della Primavera* di Cosmé Tura, il *Ritratto di Maometto secondo* dipinto da Gentile Bellini nel 1480, e l'*Adorazione dei Magi* dello stesso pittore, erano inclusi dal ministro dell'Istruzione nel « Catalogo degli oggetti di sommo pregio per la storia e per l'arte », cioè inesportabili. Lady Layard protestò e affermò che i sette quadri erano stati importati da oltre confine in Italia dal marito; e il suo avvocato, per provare l'affermazione, presentava i cataloghi di due mostre inglesi intorno all'anno 1877 dove i quadri erano apparsi, una a Leeds e l'altra, se non erro, a Londra. L'Ambasciata inglese, dato che i sette dipinti dovevano finire nella Galleria Nazionale di Londra, tempestava. Il Consiglio dei ministri, udito il Consiglio di Stato, faceva gentilmente firmare dal ministro dell'Istruzione un decreto col quale si cancellavano sei di quei dipinti dal catalogo delle opere italiane « di sommo pregio », mantenendovi soltanto il ritratto virile attribuito ad Antonello, ma di fatto, per i piú, di Alvise Vivarini... Nell'incertezza dell'attribuzione l'Inghilterra s'era permesso il lusso della generosità. È oro o è similoro? Nel dubbio, diletta amica Italia, prenditelo tu, e ringraziami.

Badate. Davanti a quei due cataloghini della mostra di Leeds, come noi s'è chiarissimamente detto il 17 dicembre del 1912, il nostro arcicortese Governo ammise di trovarsi davanti a un vero documento di temporanea importazione, col relativo

permesso, addirittura, di riesportazione, e fece cosí dono di quei dipinti schiettamente italiani alla Galleria di Londra, senza curarsi d'indagare se taluni d'essi venivano da pubbliche chiese, se cioè erano addirittura nostra proprietà demaniale o, comunque, soggetti ad altri vincoli. Era tanto falsa la loro provenienza dall'estero che taluni venivano dalla raccolta Costabile di Ferrara, altri da casa Averoldi di Brescia, altri dalla galleria Manfrin di Venezia.

Non basta. Quando finalmente fu promulgata la legge del 20 giugno 1909 sui monumenti e sul commercio antiquario, quel rassegnato decreto 1906 del ministro dell'Istruzione poteva valere tutt'al piú come un certificato presso a poco di temporanea importazione, e per la nuova legge 1909 doveva essere confermato sopra domanda degli interessati, da presentarsi dentro i cinque anni, dentro cioè il 1911. Nell'ottobre 1912 quando morí la vedova Layard, la domanda non era stata ancora presentata, ma il direttore della Galleria Nazionale di Londra, Hollroyd, venne a Venezia, raccolse, come noi subito annunciammo, in una sala del palazzo tutta la quadreria Layard, chiuse la sala, e ne affidò la custodia al questore di Venezia. I sette dipinti erano solo una parte della quadreria Layard. Nessuno pensò, nessuno volle pensare agli altri dipinti, che pure potevano essere materia di discussione o di compromesso.

Fummo insomma tutti d'un pezzo. Grandi signori ai quali non piace cogli amici, coi veri amici,

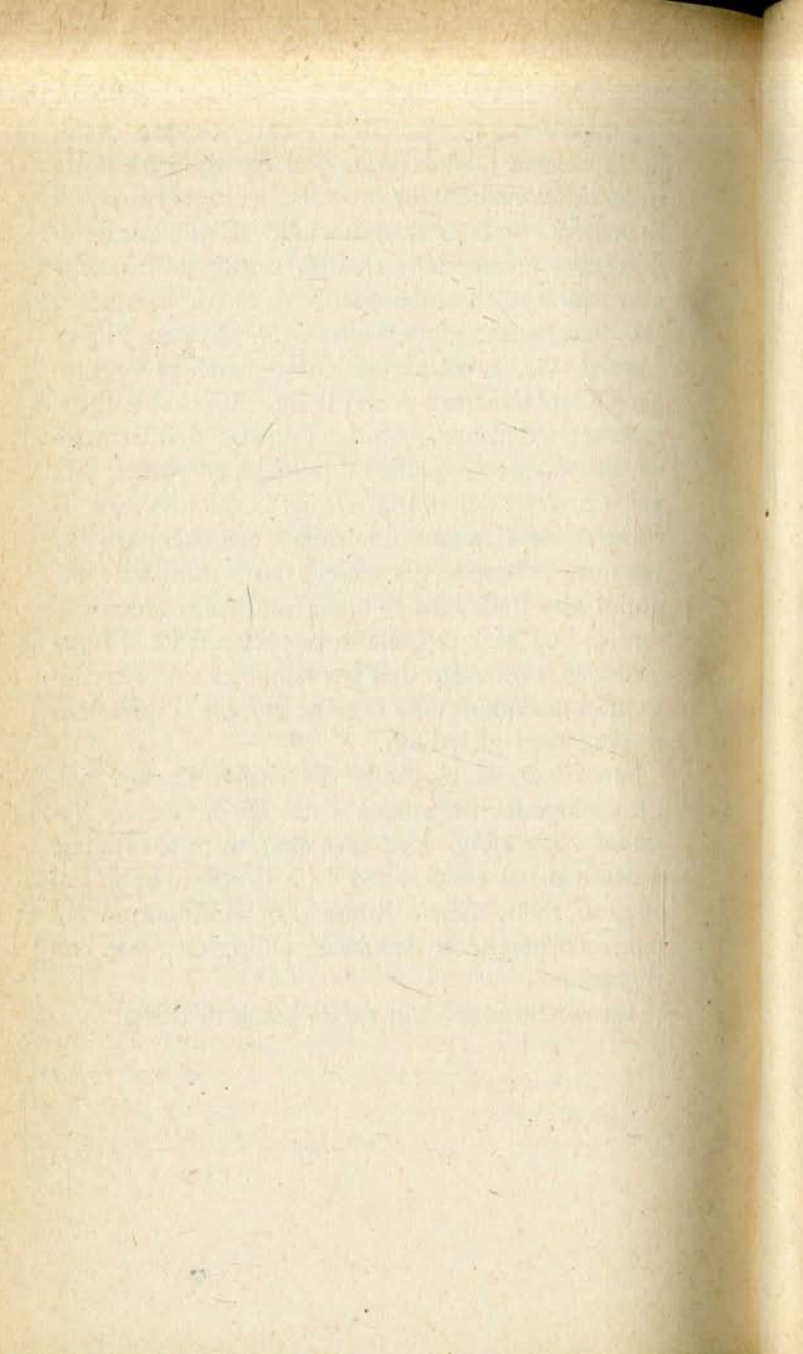
cioè proprio con gl'Inglesi scendere alle minuzie. Tra queste minuzie che non erano state, chi sa perché, elevate al « sommo pregio », si potevano vedere, come io per la cortesia della signora Layard avevo anni prima veduto, il *San Girolamo nel deserto* del Savoldo, l'*Annunciazione* di Gaudenzio Ferrari, il *Battista tra Santa Caterina d'Alessandria e San Zeno* di Bartolomeo Montagna, firmato, proveniente dalla chiesa di Sant'Ilarione presso Vicenza, due Moretto, e cioè un ritratto d'uomo barbuto e una Madonna tra due Santi, l'*Adorazione dei Magi* del Bramantino che adesso è il solo Bramantino della Galleria Nazionale di Londra e che il Layard aveva pagato soltanto sessanta napoleoni, un ritratto virile del Moroni venduto a Bergamo dalla famiglia Lupi.

C'è di piú. L'ambasciatore d'Inghilterra pretese che le casse con tutta la quadreria partissero per Roma e per l'ambasciata britannica, senza altre discussioni sull'esportabilità di quello che contenevano, sulle tasse da pagare, sulla piombatura regolamentare. L'8 settembre del 1914 il Consiglio dei Ministri autorizzava l'uscita gratuita dall'Italia di tutta la collezione Layard destinata alla Galleria di Londra, e il 21 aprile del 1915 il nostro Governo aveva la bontà di comunicare alla prefettura di Venezia, senza arrossire, i ringraziamenti ufficiali dell'Ambasciata d'Inghilterra. Allora non ebbi il tempo e la voglia d'indagare se anche il legname e i chiodi per le casse l'avevamo regalato noi a quell'Ambasciata...

E non basta ancora. Gli avvocati nel 1903, quando la vedova Layard avanzò al nostro Governo la suddetta documentata protesta, le suggerirono di ricordarci che la estraterritorialità di quella raccolta veniva anche dalla qualità immutabile, anche *post mortem*, di ambasciatore di S. M. Britannica che inaureolava il pensionato Sir Austen Henry Layard. Gli avvocati credettero bene di aggiungere « ambasciatore presso il Re d'Italia », e il decreto 23 settembre 1906 del ministro dell'Istruzione ripeté questa qualifica parola per parola. Ma nel *Corriere* del 6 marzo 1913, quando cioè la Camera dei deputati finalmente osò occuparsi del velenoso pasticcio, noi avvertivamo ministri e deputati che il Layard non era mai stato ambasciatore di Sua Maestà Britannica presso il Re d'Italia e che, se il ministro dell'Istruzione ci aveva creduto, non era questa una ragione per cui ci dovessero credere tutti gl'Italiani.

Ho riletto la biografia del signor Layard nell'Enciclopedia Britannica e nel *Dictionary of National Biography*. Egli era stato ministro inglese a Madrid dal 1869 al 1877 e a Costantinopoli dal 1877 al 1880; mai, a Roma. Lo nominammo noi nel 1906 perché ci derubasse all'inglese, cioè con dignità.

La conclusione, non spetta a me di trarla.

FINE

INDICE DEI NOMI
DI LUOGHI E DI PERSONE

A

B

D

E

F

G

H

I

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

OPERE DI UGO OJETTI

DONNE, UOMINI E BURATTINI, novelle.
L'AMORE E SUO FIGLIO, novelle.
MIMÍ E LA GLORIA, novelle.
MIO FIGLIO FERROVIERE, romanzo.

I CAPRICCI DEL CONTE OTTAVIO, 2 volumi.
CONFIDENZE DI PAZZI E DI SAVI SUI TEMPI CHE CORRONO.
COSE VISTE
TOMO PRIMO (1921-1923).
TOMO SECONDO (1923-1924).
TOMO TERZO (1924-1925).
TOMO QUARTO (1926-1928).
TOMO QUINTO (1928-1930).
TOMO SESTO (1931-1934).
TOMO SETTIMO (1934-1938).

RITRATTI D'ARTISTI ITALIANI, 2 volumi illustrati.
IL MARTIRIO DEI MONUMENTI (1918).
I NANI TRA LE COLONNE.
RAFFAELLO E ALTRE LEGGI.
BELLO E BRUTTO.
OTTOCENTO, NOVECENTO E VIA DICENDO.
PIÚ VIVI DEI VIVI.
SCRITTORI CHE SI CONFESSANO.
VENTI LETTERE.
SESSANTA.
IN ITALIA, L'ARTE HA DA ESSERE ITALIANA?

TINTORETTO, CANOVA, FATTORI.
AD ATENE PER UGO FOSCOLO.
PAOLO VERONESE.
TIZIANO E IL CADORE.
LA PITTURA FERRARESE DEL RINASCIMENTO.
FRANCESCO P. MICHETTI.

IL MATRIMONIO DI CASANOVA, commedia in 4 atti, in collaborazione con *Renato Simoni*.
ATLANTE DI STORIA DELL'ARTE ITALIANA, 3 volumi, in collaborazione con *Luigi Dami* e *Giuseppe Lughi*.